Miguel Asencio

PAUL RUDOLPH

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas



Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Mario J. Buschiazzo
Director

Héctor H. Schenone
Secretario

Miguel Asencio

Paúl Rudolph

Buenos Aires - 1960

Nuevos materiales, nuevos procesos constructivos, nuevas estructuras caracterizan lo arquitectura de los E.E. U.U. en la década 1950-60. Pero también se ha producido uno crisis de lenguaje, uno anarquía de las formas. La cantidad de aportes técnicos superan la posibilidad de su integración con los otros factores que actúan sobre las formas arquitectónicas.

Aparecen las contradicciones, se endiosa la técnica, se la busca como fin, pero también se siente el vacío de lo que ésta no puede llenar y a veces ésto se suple con valores pintoresquistas, que sólo evaden el problema. Se busca la forma por la forma misma y es posible que experimentos formales se justifiquen en nombre de la técnica.

Este libro dedicado a la obra de un joven arquitecto americano, Paul Rudolph, que ha desarrollado una intensa labor en los últimos diez años, toma su obra poro ubicala dentro del panorama de problemas que se plantearon en esta década.

Francia 1950

Cada descubrimiento técnico importante, cada revolución industrial, comportan consecuencias económicas y, por consiguiente, en un mundo en el que, desde hace un siglo, la economía ejerce primacía, repercusiones sociales, psicológicas y políticas. La brusquedad de las mutaciones, la rapidez de las evoluciones, la sucesión caleidoscópica de las consecuencias concluyen en una universal demencia. Las técnicas no tienen ni entendimiento ni corazón, los hombres se enloquecen bajo la acumulación desconcertante de los progresos técnicos . . . Joseph Folliet, Adviento de Prometeo.

Estados Unidos 1952

Una vez se inauguró un gran palacio del cinematógrafo y fueron invitados a la ceremonia un conjunto de notables neoyorquinos. Por lo menos durante diez minutos, que parecieron casi una hora, se mostró al auditorio una sucesión de efectos de iluminación, el ascenso y descenso de la plataforma orquestal y las múltiples formas en que podía levantarse y abrirse el telón. Durante un rato, maravilló al auditorio la virtuosidad técnica desplegada en esa ocasión; pero cuando no parecía haber otra cosa, los espectadores comenzaron a aburrirse; esperaban el comienzo de la verdadera función.

La arquitectura moderna se encuentra ahora en un estado análogo al del Radio City Music Hall la noche de su inauguración. Nuestros mejores arquitectos están llenos de conocimientos técnicos y de calculada competencia, mas desde el punto de vista del auditorio, todavía están realizando los movimientos técnicos. El gran auditorio espera aún que comience la función. Ahora bien, en todos los sistemas arquitectónicos tienen su lugar tanto la función como la expresión.

Todo edificio realiza un trabajo, así sólo sea protegernos de la lluvia o soportar en pie los embates del viento. Al mismo tiempo, hasta la estructura más simple produce una impresión visual en quienes la usan o la contemplan: inconsciente o conscientemente, dice algo al espectador y modifica en cierta medida sus reacciones orgánicas.

La arquitectura moderna cristalizó cuando el público se percató de que los antiguos modos de simbolismo ya no hablaban al hombre moderno y que, por el contrario, las nuevas funciones aportadas por la máquina tenían algo especial que decirle. Por desgracia, en el acto de percatarse de estas nuevas verdades, la función mecánica tendió a absorber a la expresión, o bien, en las mentalidades más fanáticas, a suprimir la necesidad de expresión.

En la actualidad, numerosos arquitectos han caído en la cuenta de una pobreza impuesta por ellos mismos: al absorber las lecciones de la máquina y al aprender a manejar nuevas formas de construcción, han descuidado —según comienzan a apreciarlo— las pretensiones válidas de la personalidad humana. Al rechazar con justicia los símbolos anticuados, han rechazado también las necesidades, los intereses, los sentimientos, los valores humanos, todos los elementos que deben tener libre juego en toda estructura completa. Esto no significa, como se han apresurado a afirmar algunos críticos, que el funcionalismo está condenado a perecer; por el contrario, ha llegado el momento de integrar las funciones objetivas con las necesidades biológicas, los obligaciones sociales y las valores personales.
Lewis Munford, Símbolo y función en arquitectura.

Buenos Aires 1960

Exposición Internacional con motivo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

Tomamos contacto con dos obras estadounidenses de nuestros días. El público de Buenos Aires tiene la oportunidad de una experiencia directa de las nuevas posibilidades que se abren para la arquitectura. Esta vez sin la mediación de las abstracciones fotográficas de un libro o una revista, nosotros mismos, nuestros cuerpos pueden ser la escala de nuevos **ámbitos**.

El pabellón de la Industria Kaiser y el de la Energía Atómica son productos de una tecnología avanzada. El progreso desarro-

llado en el campo científico se une con los producidos por los nuevos procesos industriales.

Dos nuevas respuestas para vencer el peso de la materia, dos nuevas proposiciones estructurales.

Como todo gran cambio ocurrido en el orden técnico, estas dos obras llevan implícitas repercusiones que modificarán otros órdenes.

También dos nuevas experiencias formales. Formas surgidas de la disciplina que imponen sus materiales. El aporte técnico confiere a la forma un nuevo rigor, el diseño arquitectónico, borra sus límites con el diseño industrial. Son propuestas para nuevos ámbitos arquitectónicos.

Frente a ellos, rodeándolas, el caos de una ciudad. Buenos Aires no es una excepción, la misma imagen se reproduce en otras partes con otros ejemplos. La promisoria de estas dos estructuras contrasta con el desorden del medio urbano que las contiene. Paradójicamente tanto aquellas como éste son productos de la actual civilización maquinista.

Las promesas deben superar la paradoja convirtiéndose en los medios que permitan materializar una arquitectura y un planeamiento acorde a nuevas necesidades. Superar el mero utilitarismo, enriquecer el paisaje urbano, la casa, el lugar de trabajo, o todo aquello que es fondo de nuestra vida cotidiana, dar escala a las relaciones comunitarias, no es tarea fácil. Ya hay respuestas individuales en la obra de los grandes creadores, falta el afianzamiento de una actitud en común donde se reencuentren todos los esfuerzos, aún los más modestos.

Dentro del panorama actual de la arquitectura, se desdibujan los valores comunes que vinculan las distintas realizaciones, la unidad del lenguaje arquitectónico de nuestro tiempo se resiente por la diversidad casi anárquica de sus formas.

En la Roma barroca la genialidad de Borromini o Bernini se integraba con otras obras anónimas sin importancia individual. Esa unidad de lenguaje, que caracterizó distintos momentos del pasado, expresaba una unidad cultural. El estilo nacía en ella respondiendo a determinadas formas de vida y era aceptado espontáneamente. Una misma voluntad formal se encontraba en el diseño urbano o en un objeto cualquiera; edificios excepcionales o comunes podían formar naturalmente un conjunto.

El siglo XXI presenció simultáneamente el congelamiento de los estilos del pasado en un diccionario académico y el eclecticismo. Público y artistas se incomunicaron, las vanguardias ostentaron su aislamiento, los ismos se sucedieron vertiginosamente. La crisis planteada desde ese momento aún no ha sido superada. El Art Nouveau sólo intentó recrear una nueva unidad formal y se perdió en la superficialidad de su decorativismo. En las décadas de 1920-30 el llamado Estilo Internacional planteó polémicamente un nuevo orden, pero desde la últi-

mo postguerra se siente lo falta de su afianzamiento.

El momento en que lo arquitectura contemporánea se abría poso duramente, trotando de imponerse o los estilismos del posado, va quedando atrás, el hombre de nuestros días formo parte de un público que comienzo o aceptar los nuevos realizaciones, pero todavía permanece confundido, el diseño moderno se le vende bojo el slogan de funcional, como cualquier otro modo que reemplazo al chalet californiano o al mueble provenzal.

Lo último guerra anticipó el empleo de numerosos materiales y técnicos que en los años subsiguientes a ello tendrán otros usos. Después de 1945, lo aplicación de los nuevos posibilidades tecnológicos se realizan en una escalo desconocida hasta ese momento. El campo de lo construcción sufre su impacto y como consecuencia la arquitectura enfatizará su carácter tecnicista, en detrimento de otros valores. La diversidad de formas que aparecen en las nuevas construcciones, el carácter experimental de muchas de el los acentúo aún más la falto de unidad. Esto situación de desequilibrio es denunciado en distintos momentos de lo último década.

La arquitectura de los E.E. U.U. ha llevado en nuestros díos o un máximo lo incitación recibido del campo tecnológico. Esto incitación ha posado o tener un valor determinante sobre lo coordinación de los distintos factores que actúan en el proceso creador arquitectónico.

Frecuentemente ha ejercido uno acción dispersivo, convirtiendo o veces, codo obro de un arquitecto en un experimento técnico cerrado en sí mismo, supeditando a este aspecto otros valores del ámbito arquitectónico y atentando contra lo unidad del

conjunto que forman sus obras. Ellas aparecen como intentos aislados, desconectadas formalmente unas de otras.

Vinculados a los problemas de la técnica anteriormente mencionados, la formación de los arquitectos estadounidenses sufre profundos cambios. Esto es lógico que suceda en un país como éste, cuya arquitectura adoptó y desarrolló una gran industrialización y mecanización de los métodos constructivos.

Los espíritus individualistas chocan frente a lo impersonalidad de las nuevas formas de trabajo que deben adoptarse.

Nuevos materiales, normalización, prefabricación, son datos o manejar. La obra artesanal, hecha expresamente para cada obra ha desaparecido.

Todo esto puede ahogar, trastrocar valores. El arquitecto debe desarrollar nuevas aptitudes. si es que quiere transformar este cúmulo de cosas que lo inundan, en algo positivo.

Para encauzar todo ésto se han seguido distintos caminos, algunos han resentido o postergado los problemas.

Hay arquitectos que han limitado su campo de acción, abordando un repertorio limitado de temas arquitectónicos.

Han aparecido grandes firmas, cuyos estudios montan una organización donde se realiza una implacable subdivisión del proceso creador.

Por otra porte, enfrentando a la especialización en cualquiera de las dos formas antes mencionados, se han constituido equipos profesionales, como ejemplifica el grupo T.A.C. (The Architects' Collaborati-

ve), donde bajo una misma posición arquitectónica, es posible completar y enriquecer un trabajo con el aporte de distintas personalidades, sin necesidad de caer en las limitaciones y desviaciones de la especialización.

En el caso de profesionales que actúan aisladamente, éstos han tenido que estimular sus condiciones de coordinadores, para poder integrar la colaboración que le presten los distintos especialistas que lo asesoran.

La imagen del arquitecto como creador solitario ha quedado definitivamente atrás.

Al lado de esta crisis se producen otras fricciones, la oposición de **Internacionalismo** versus **Regionalismo,** que crea una diversificación de expresión dentro del panorama de la arquitectura norteamericana. Una gama se extiende entre las dos posiciones antagónicas. La universalidad de la técnica, su aplicación en una escala internacional, contribuye a afirmar una de ellas, frente a la otra que busca su punto de partida en la tradición y en los valores regionales.

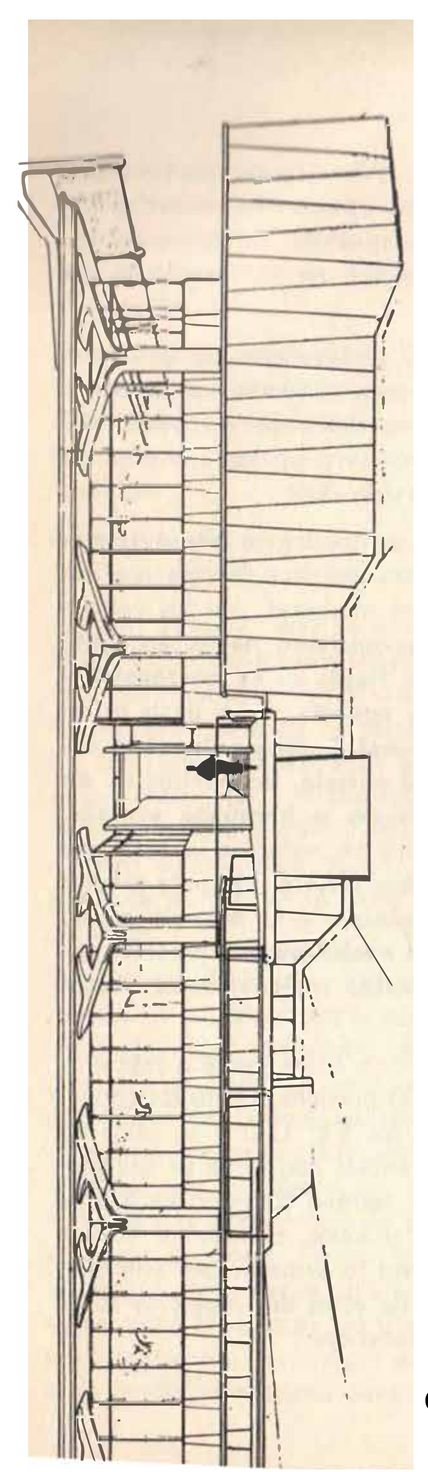
Wright revalorizó los medios usados tradicionalmente en las construcciones de diferentes regiones de los E.E. U.U.; la piedra, el ladrillo, la madera, el principio de la estructura balloon cobraron en su arquitectura una nueva expresión. Pero también fué pionero en el empleo de nuevos materiales y técnicas constructivas. En todos los casos, enfatizó las características ambientales de las regiones en donde se ubicaron sus obras. Formas y espacios se integraron al paisaje circundante, el uso de la luz y la manera como trató los materiales acentuaron esta relación. La arquitectura de Wright enriqueció con su aporte la tradición regional americana.

La de Mies se apoya en una búsqueda de un valor universal y su arquitectura es una afirmación de independencia de aportes regionales de cualquier índole. Su expresión reconoce en la tecnología un punto de partida.

Los valores climáticos y ambientales de la region no gravitan en las formas arquitectónicas de Mies. Los volúmenes simples se destacan y separan del medio en que se ubican, como en los ejemplos de las casas Farnsworth y Tugendhat.

Gropius trata de equilibrar los logros internacionales de la ciencia y la técnica, las formas que ha producido la arquitectura moderna, con los valores regionales: **El estilo internacional no es un estilo pues se halla en estado fluído ni es internacional pues su tendencia es lo opuesto, valer decir la de hallar la expresión regional, indígena derivada del ambiente, del clima, del paisaje, los hábitos de un pueblo. Esqueletos de acero u hormigón armado, ventanales corridos, losas en voladizo o alas que apoyan livianamente sobre pilares, son solo medios impersonales contemporáneos —la materia prima por así decirlo— con los cuales pueden crearse manifestaciones arquitectónicas regionalmente distintas[1].**

Las actividades de Gropius y Mies frente a este problema fueron distintas. El primero aceptó las características regionales de los E.E. U.U y su obra en este país presenta diferencias con la de su anterior etapa europea. Mies en cambio continuó dentro de una misma conducta. Ambas posiciones fueron igualmente decisivas para la arquitectura america-na, por las influencias de estos dos maestros sobre los arquitectos estadounidenses.



Greeley Memorial Laboratory

Wrigth, Mies y Gropius son las tres fuentes de enseñanza más definidas poro los nuevos generaciones de arquitectos en EE. UU. Lo orientación que dieron desde sus respectivos posiciones teóricos y o través de sus obras, el tipo de enseñanza que impartieron, el sello que dejaron sobre sus alumnos, permiten descubrir en que medida sus ideas se continúan y al mismo tiempo ayudan a clarificar parte de los problemas por los que atraviesan los arquitectos por ellos formados, al ir desarrollando sus propias personalidades.

La acción docente de Wrigth o Mies está dado por el impacto de la obra de arquitectura sobre el alumno, éste aprende o través del lenguaje de su maestro. Sus discípulos son antes que nada seguidores incondicionales y sólo con una madurez personal podrán ir dejando atrás las influencias inmediatos. Wrigth no ha tenido continuadores directos acertados. Su lenguaje formol es demasiado amplio poro poder ser obarcodo y digerido por aquellos que quisieron imitarlo o seguirlo muy de cerco. Su arquitectura multifocético, tiene la unidad que sólo un creador como él puede imponer o uno obro tan bosta como lo que realizó.

El **wrigthianismo** desembocó frecuentemente en formalismos, cubriendo una gama que va desde lo arbitrario, lo exótico hasta expresiones eclécticas. Se perdió así lo disciplino, la claridad que Wrigth imponía a la riqueza de su concepción formol y espacial.

Su influencio indirecta por el contrario, o menudo enriqueció y orientó las experiencias y búsquedas de aquellos arquitectos, tanto americanos como europeos, que asumieron una actitud crítico frente al aporte wrigthiano y superaron su reproducción mecánico.

La arquitectura que realiza Mies deja también sobre sus alumnos una huella profunda, pero a diferencia de Wrigth, su lenguaje formal es fácilmente desarrollable por sus discípulos.

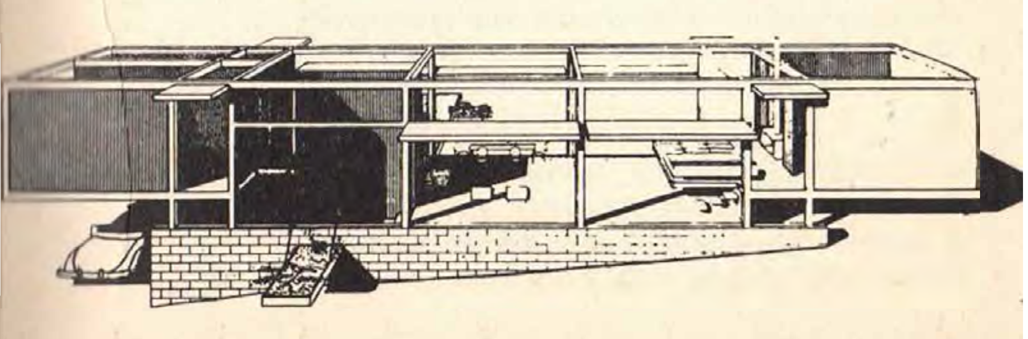
Los alumnos de Mies proyectan como Mies, piensan y hablan como Mies, y cuando salen de su escuela deben pasar por una fuerte crisis de conciencia para no quedarse en manieristos. Aún quienes se limitan a imitarlo, como Philip Johnson en la casa de Cambridge, no hacen una vulgar obra de plagio. La arquitectura de Mies está basada sobre una búsqueda tan exhaustiva de la perfección constructiva, que su influencia no puede no ser beneficioso[2].

La casa Farnsworth, los departamentos Lake Shore Drive, la capilla del Instituto Tecnológico de Illinois o el proyecto para el Teatro Nacional de Mannheim, son aspectos de una misma línea arquitectónica. Cuatro obras ubicadas en lugares distintos, teniendo igualmente funciones muy diferentes entre sí, pero respondiendo cada una de ellas implacablemente a los mismos principios. Una búsqueda formal y espacial controlada, autolimitada. Igual actitud selectiva frente a los aportes técnicos.

La claridad y el orden del lenguaje arquitectónico de Mies, impone a sus alumnos una disciplina formal inmediata, a diferencia de Gropius, que compromete al estudiante, antes que nada con un método: **Mi intención no es introducir desde Europa un Estilo Moderno preparodo de antemano, por así decirlo, sino por el contrario, introducir un método de enfoque que nos permita encorar un problema de acuerdo con sus condiciones peculiares. Quiero que el arquitecto joven pueda encontrar su camino cualesquiera sean las circunstancias; quiero que cree con independencia formas verdaderas, auténticas, a partir de condiciones técnicas, econó-**

Applebee House

SECOND FLOOR



micas y sociales en las que se encuentra, en lugar de tratar de imponer una fórmula aprendida, a medios que pueden requerir una solución totalmente distinta. Lo que deseo enseñar no es un dogma ya confeccionado, sino una actitud ante los problemas de nuestra generación, una actitud imparcial, original y elástica. Que mi nombramiento diera como resultado la multiplicación de una idea fija de arquitectura tipo Gropius, me resultaría verdaderamente horrible. Lo que deseo es hacer comprender a los jóvenes cuán inagotables son los medios de creación si se hace uso de los innumerables productos modernos de nuestra era, y alentar a estos jóvenes a encontrar sus propias soluciones[3].

Gropius como arquitecto, es una mentalidad abierta a recibir siempre nuevos aportes, frecuentemente se asoció con otros colegas, Adolf Mayer, Maxwell Fry, Marcel Breuer, entre otros. Propició el trabajo en equipo y él mismo dió el ejemplo al integrar el grupo The Architects' Collaborative.

La línea arquitectónica que siguió no tuvo el rigor de la de Mies. Su obra en América fué un cambio respecto de lo que realizó en Europa y no alcanzó puntos tan altos como en el edificio del Bauhaus.

Su arquitectura, menos fuerte que la de Wrigth, Mies o Le Corbusier, no llegó a dar a sus alumnos un lenguaje formal que los trabara en su posterior desenvolvimiento. Esto unido a la posición docente que adoptó, nos explica que discípulos como Rudolph, no hayan tenido que pasar por una crisis de liberación.

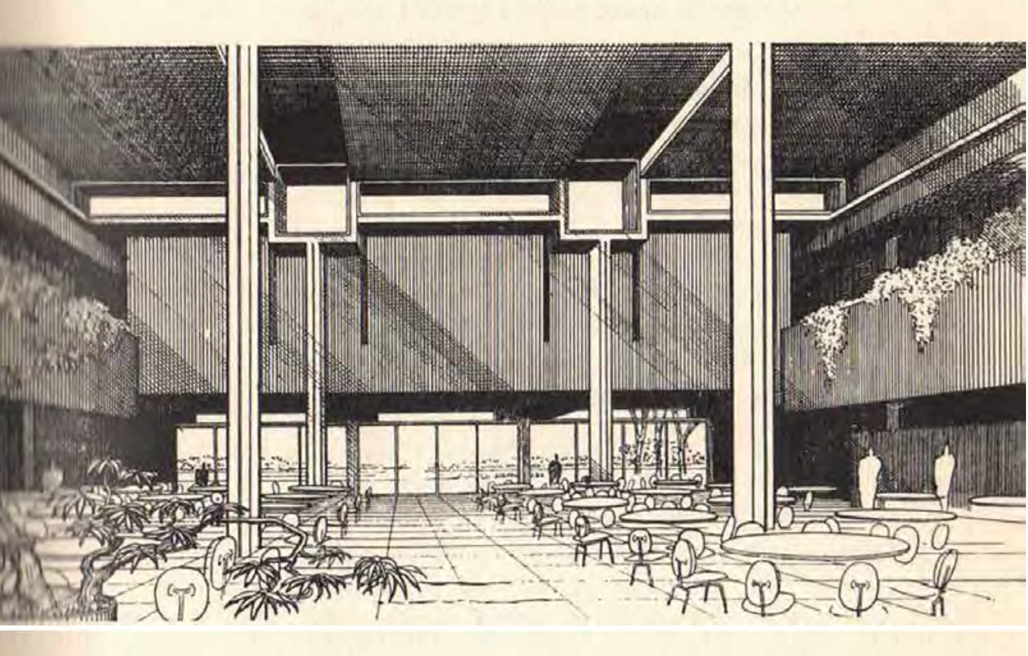
La acción de Gropius es fundamental para comprender una parte muy importante de la arquitectura actual de los E.E. U.U. Ella surge no tanto de su obra profesional como la de la gran tarea docente

que cumple principalmente en Harvad, donde es director del Departamento de Arquitectura desde 1937 hasta 1952. Rudolph ejemplifica la fructificación de los planteos didácticos de Gropius, pero éstos solos, no bastan para comprender la obra de su discípulo. Sobre su formación han gravitado también otros aportes, pero el de Gropius ha dejado una fuerte impronta, que se traduce en aspectos de la actitud mantenida por Rudolph frente a la arquitectura. No es un manierista de la obra de su maestro, **los alumnos de Gropius, bajo su guía, se encuentran lentamente a sí mismos, a través de la elección que se les ofrece de un plural diccionario figurativo europeo** [4].

Rudolph toma así contacto con toda la experiencia europea vinculada a Gropius. Pero el aporte de este maestro ha sufrido una adaptación al transplantarse a Américo; el cambio lo expresan sus propias palabras: **Cuando construí mi primera casa en los E.E. U.U., fué la mía, resolví absorber en mi propia concepción, aquellos rasgos de la tradición arquitectónica de Nueva Inglaterra que encontré todavía vivos y adecuados. Esta fusión del espíritu regional con un enfoque contemporáneo del proyecto produjo una casa que nunca habría construido en Europa, con sus antecedentes climáticos, técnicos y psicológicos totalmente distintos. Traté de afrontar el problema como lo habrían afrontado los primitivos constructores de la región cuando, con los mejores medios técnicos que disponían, construyeron edificios sobrios, nada ostentosos, claramente definidos, capaces de soportar los rigores del clima y de expresar la actitud social de sus habitantes** [5].

Es este lenguaje europeo, de proyección internacional, condicionado por los factores propios y característicos de los E.E. U.U., el que desarrollará Ru-

New Sarasota High School





dolph. La relación que lo vincula a la enseñanza de Gropius no le crea un compromiso del tipo que se establece entre Wrigth o Mies y sus respectivos alumnos, sino que le permite ir paulatinamente afianzándose en sus propias búsquedas. **La mayor contribución de Gropius** —dice Rudolph— **era la de introducirnos en el Estilo Internacional de las décadas de 1920 y 1930 y luego liberarnos.**

La libertad dada por Gropius para que el alumno vaya encontrando su propia expresión, nos explica las búsquedas tan distintas que Rudolph realiza en sus obras hasta el presente. El resultado formal es todavía contradictorio, aunque se mantiene a lo largo de todas ellas un método de enfoque coherente. Alcanzar un lenguaje arquitectónico personal, maduro, es lento y Rudolph renunció voluntariamente a comprometerse a seguir de cerca e incondicionalmente a su maestro o a aquellos arquitectos que influyeron en su formación.

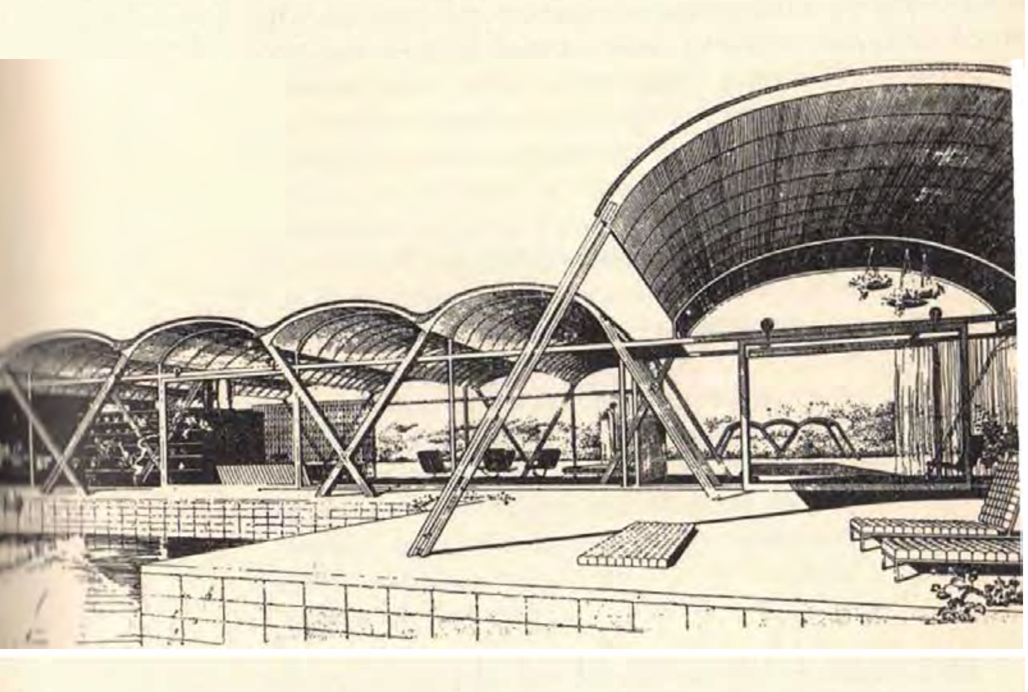
Lo que la arquitectura ofrece en su análisis final, no ha cambiado a través de los siglos. Sólo los medios cambian, no los fines. Esta declaración de Rudolph, es el principio que lo guió en su experiencia profesional, la que dió sentido a las innumerables búsquedas que hizo dentro del campo tecnológico; de él extrajo el uso de nuevos materiales, la aplicación de nuevas formas de construcción. Naturalmente dotado para afrontar estos aspectos, los años en que prestó servicio en los astilleros de Brooklin, durante la última guerra mundial, lo pusieron en contacto con lo más avanzado que la técnica desarrollaba para la industria bélica. En la post-guerra, muchos de ellos se incorporarán a la industria de la construcción. Rudolph se equipaba así de una serie de conocimientos y adquiría un dominio instrumental que aplicaría con posterioridad en sus obras. Las prime-

ros que realizo, por lo general dentro de lo escalo de lo viviendo, deben materializarse casi siempre, contando con fuertes limitaciones económicos; los métodos constructivos tradicionales no lo facilitaban. Apoyándose en sus conocimientos técnicos, pudo superar los vallas financieros, por la elección de medios distintos o los habituales.

Nacieron de esto manero realizaciones de gran valor experimental, en los que la modero compensado, los plásticos y otros nuevos materiales eran seguramente manejados. Lo simplicidad constructivo, el detalle cuidadosamente estudiado se unían a lo necesidad de la obra correctamente ejecutada. Estos cualidades no hacen por sí solas la arquitectura, pero sí la enriquecen y pueden aumentar la expresión final buscada. Y buscar nuevas formas de expresión, que reflejen los impulsos vitales del momento a que corresponden, es algo inherente a todo espíritu creador. Del material que da la técnica de nuestro tiempo es posible extraerlas, pero la perspectiva que ésta abre es demasiado amplia paro abarcarlo, el riesgo igualmente grande, si no se tiene un gran control poro superar lo euforia de los continuos hallazgos técnicos y sus respectivas posibilidades formales. Todo esto puede quedar carente de sentido, cuando la búsqueda sin contenido se convierten en uno meto final. Sólo uno gran madurez hará factible volcarlos en un lenguaje que posea unidad.

En 1955 Rudolph decía: **Me doy cuenta que no he usado la estructura como un instrumento, sino como un fin en sí mismo, en el último tiempo estoy tratando de superarlo. Nada me desconcierta más que el exhibicionismo estructural que se practica de parte de ciertas escuelas arquitectónicas.** En este punto de su carrero, había visto materializarse varios de

Viviendas experimentales



sus proyectos y adquirido una amplia práctica de obra. Las esfuerzos ahora se iban a encaminar cada vez más a superar las limitaciones que encontraba en el **Estilo Internacional** en el que actuaba, a la vez que trataba de ajustar la valoración que daba de los condicionantes técnicos y funcionales.

Sin adherirse a la arquitectura de Wright, está convencido que las conceptos espaciales de éste deben incorporarse y lograr una síntesis con las formas desarrolladas por el racionalismo europeo. Esta inquietud se manifiesta en varios de sus proyectos especialmente en los interiores del New Sarasota High Schaal, en Florida, y trata de descubrir un nuevo camino en la capilla para el Instituto de Tuskegee. En ellas la luz fué considerada como un factor de máxima importancia para caracterizar los espacios. También las formas y su ordenamiento van cambiando a lo largo de sus obras. De la simplicidad volumétrica de los primeros proyectos, de su claridad estructural pasa a otras experiencias formales más independientes y personales, como las del edificio para estacionamienta de automóviles en New Haven, en el Greeley Memorial Laboratory de la Universidad de Yale, o en la anteriormente citada capilla de Tuskegee.

No ha olvidado las lecciones del racionalismo y así la adaptación climática y la función son siempre consideradas como factores importantes a tener en cuenta en los planteos de un proyecto. Las condiciones impuestas por un material, las características de una estructura, son respetadas. Pero todos éstos están vistos como un conjunto indivisible, a los que la forma debe dar unidad. La integración de un edificio con un ámbito arquitectónico, era un problema que siempre había preocupado a Rudalph como proposición teórica. En una oportunidad había expresado

que **deberíamos reconsiderar nuestra condenación de la Exposición Internacional de Chicago de 1893. Al final los artistas Beaux Arts sabían hacer legible la arquitectura como un conjunto.**

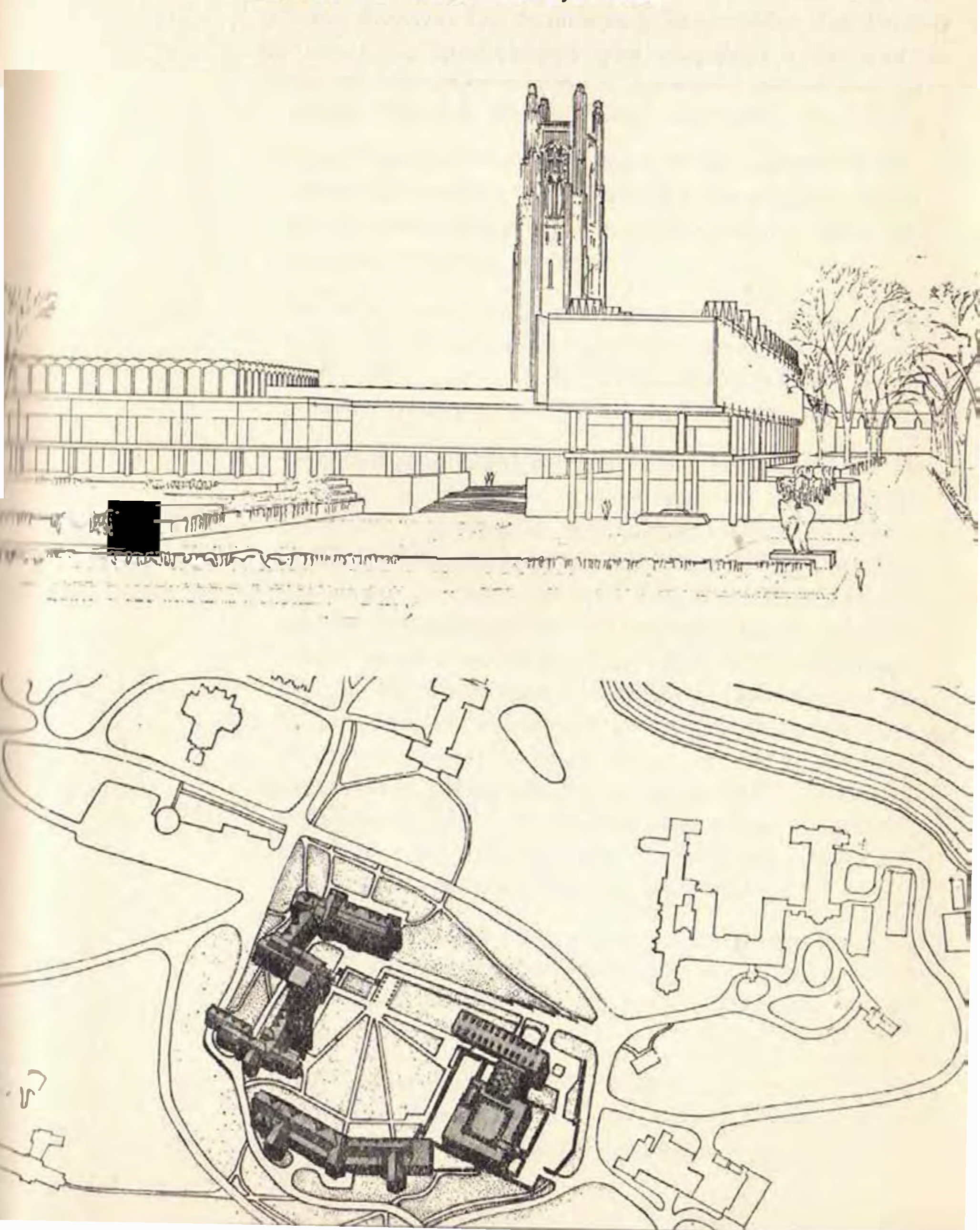
El proyecto que se le encomienda para la Escuela de Arte Jewett, en el Wellesley College, lo ponen frente al mismo. Las autoridades que lo encargan querían que éste fuera una expresión de la arquitectura contemporánea, pero que a la vez armonizara con un grupo de construcciones existentes, de características neogóticas.

Rudolph lo planeó cuidadosamente, en función de los volúmenes que iban a rodearlo, de sus cualidades formales. Perfiles, dimensiones, color, topografía, puntos de vistas, fueron cuidadosamente analizados. Logró un ámbito exterior de gran riqueza espacial. Valorizó una parte del mismo como centro del todo, cargándolo de este contenido, le dió las características de una plaza alta, parcialmente cerrada, desde la que se tenían múltiples y cambiantes perspectivas. Consiguió una perfecta concordancia con el entorno existente, sin necesidad de renunciar a los principios que sostiene, sin tener que recurrir al efecto fácil del pintoresquismo para lograrlo y lo que es más importante, dió un fondo adecuado a la vida que allí desarrolla

En 1950, Rudolph estaba en los comienzos de su actuación profesional, que se iniciaba brillantemente dentro de la tendencia denominada Estilo Internacional. Hoy, en 1960, lo encontramos empeñado en nuevas búsquedas, que todavía no alcanzaron su meta, respaldado por una intensa labor que cumplió tanto en el campo de la creación arquitectónica como en el docente.

Refiriéndose a estos diez años Rudolph expresó a

Escuela de Arte Mary Jewett



sus alumnos: **La última década hechó una luz potente que iluminó las omisiones, la escasez y delgadez de ideas, la ingenuidad con respecto a los símbolos, la falta de invención y expresión de las teorías arquitectónicas desarrolladas alrededor de 1920.**

La generación de arquitectos a la que pertenece Rudolph ha recibido una herencia constituída tanto por aportes europeos, como americanos, ésta los respalda y los ha formado.

De ellas se ha hecho una revisión crítica, se siente la necesidad de superar sus limitaciones. Se intenta por diversos caminos. En los resultados no hay sínto-mas de madurez, los aciertos son aislados, parciales.

Confrontando obras de Eero Saarinen no se advierte la presencia de un mismo creador, las distintas influencias, sus propias búsquedas, no expresan una síntesis. Philip Johnson al liberarse de Mies se muestra inseguro; como ejemplo puede tomarse las variantes contradictorias del proyecto para la Asia House en Nueva York[6]. Paul Rudolph lleva a sus últimas consecuencias la idea de Gropius de que en la arquitectura no existe un punto terminal, sino continuos cambios, pero hasta un punto tal, que siendo casi contemporáneas la capilla Tuskegee y las viviendas para estudiantes casados en la Universidad de Yale, como propuestas arquitectónicas son distintas, como experiencias discontinuas.

La crisis de éstos y otros arquitectos promisorios de los E.E. U.U. también se advierte en los europeos y se acentúa por la falta de valores comunes en los puntos de partida.

Hoy, la búsqueda de originalidad contrasta con las afinidades pasatistas, en Italia el Neoliberty, en los E.E. U.U. un neoclasicismo moderno; formalismos,

tecnicismos; la actitud ecléctica vuelve a imponerse como denominador.

La arquitectura moderna es todavía un torpe, desvaído, a menudo desarticulado y precoz objeto adolescente, que ni siquiera llegó a florecer con plenitud. Paul Rudolph está comprometido en traspasar esta situación por él denunciada; su obra como arquitecto y como profesor da testimonio de ello.

Notas

1 - 3 - 5 W. Gropius, Alcances de la arquitectura integral
2 - 4 B. Zevi, Historia de la arquitectura moderna
6 - Architectural Review, Nº 768

Nota biográfica

Paul Rudolph nació en Elkton, Kentucky. Hijo de un sacerdote metodista, su educación familiar se desarrolló en un hogar austero que le formó un carácter firme. Su madre y una hermana son pintoras.

Los primeros estudios profesionales los cursó en el Instituto Politécnico de Alabama, donde ingresó en 1935, obteniendo en 1940 el título de Bachelor of Architecture. Rudolph dice: **allí se ofrecía una bueno enseñanza arquitectónica cuando se lo dejaba al alumno solo. No interesa donde uno estudie, lo importante es realizar el proceso de encontrar lo que se necesita saber.**

En 1940, antes de iniciar los cursos en la Escuela de Diseño para Graduados en Harvard, Rudolph trabaja en el estudio de E. B. van Keuren. De este primer contacto con la práctica profesional tomó conciencia de sus insuficientes conocimientos técnicos y de su inexperiencia como dibujante. Ese año trabajó intensamente para superar las limitaciones que lo trababan.

Entre 1943 y 1946 desempeñó el cargo de oficial en las construcciones navales de los astilleros de la Marina en Brooklin. Estos años lo preparan en el campo de la nueva tecnología y abren el camino para sus experiencias posteriores con nuevos materiales y estructuras.

Regresó a Harvard en 1946 y nuevamente en la Escuela de Diseño para Graduados, completó sus estudios universitarios. La enseñanza de Gropius y los escritos de Gideon son en ese momento su guía principal.

Recorre Europa en 1948 y 1949, Italia, Francia, Suiza, Bélgica, Inglaterra; este viaje completa en otro sentido su formación.

Su actuación profesional comienza en 1940, con una casa que construye para un profesor del Instituto Politécnico de Alabama.

Su asociación con el arquitecto Ralph Twitchell comienza en 1946 y dura hasta 1951, ésta será su única asociación con otro profesional; en adelante preferirá trabajar solo, con un equipo de calaboradores.

Hasta que se le encarga el Centro de Arte Jewett, la obra de Rudolph se cumple dentro de temas pequeños, generalmente viviendas. Lo experimental caracteriza esta época; son años de vida muy dura, los ingresos son escasos y provienen de enseñar durante tres meses en distintas escuelas de arquitectura del país; el resto del año se dedica al estudio de proyectos y a su cuidadosa materialización. La autolimitación de actividad que se impone le permite concentrarse en sus investigaciones estructurales. **Si algún día la comisión de Energía Atómica produce un material milagroso, Rudolph será ciertamente el primero en utilizarlo para construir una pequeña casa.** Esta cita de Peter Blake sintetiza las búsquedas de ese momento.

Con el Centro de Arte Jewett se inicia una nueva época para el estudio de Rudolph, numerosos trabajos de gran envergadura se le encargan, muchos de ellos ya se han construído, otros están en vías de materializarse.

En la actualidad Rudolph es uno de los arquitectos más conocidos de las EE. UU. Su obra ha sido ampliamente publicada en las revistas de todo el mundo. En Yale ha sido nombrado director de la Escuela de arquitectura; con esto se cumple otra etapa de su actividad, la docente, en la que se había desempeñado como conferenciante y crítico. La enseñanza de la arquitectura sólo tiene sentido para él, en función de su trabajo creador: **En Yale descubrí que antes que nada soy arquitecto.**

Entre los premios que recibió por su labor profesional figura el de la Bienal de San Pablo de 1954, para jóvenes arquitectos

Bibliografía para la obra de Paul Rudolph

Beach House, Architectural Forum, abril 1947.

Small House In The South East, Architectural Forum, setiembre 1947.

Boat House, Arts and Architecture, setiembre 1947.

House for the South, Rever Quality House Institute, 1948.

House In Florida, Architectural Forum, julio 1948.

Progressive Architectural Award, Progressive Architecture, setiembre 1948.

Hallmarks of Luxury on a Small Scale, Architectural Forum, octubre 1948.

Concrete House In Florida, Architectural Forum, octubre 1948.

House in Florida, Architectural Review, junio 1949.

House-Cost $ 18.400, House and Garden, agosto 1949.

Casa Prototipo para Una Región Determinada, Nuestra Arquitectura, setiembre 1949.

Casa a orillas del mar en Florida E.E. U.U., Revista de Arquitectura, noviembre 1949.

Paesaggia Abitato Nella Florida, Domus, vol. V, 1949.

For Joyous Living & Five Children, Architectural Record, enero 1950.

House on a Bayou, Interiors, enero 1950.

Tailor Made Houses, Architectural Forum, obril 1950.

Maisons in Floride, L'Architecture D'Aujour D'Hui, mayo 1950.

Paul Rudolph et Ralph Twitchell, L'Architecture D'Aujour D'Hui, julio 1950.

Round Robin Critique, Progressive Architecture, agosto 1950.

Saggin Ceiling on Siesta Key, Interiors, enero 1951.

Twelve Suggestions for the Merchant Buikder, Magazine of Building, enero 1951.

A Little House Seems-Big, Sinkentiku, enero 1951.

Cocoon House, The Magazine of Building, junio 1951.

One Story House of the Second Floor, Magazine of Building, octubre 1951.

House On Sanibel Island, Progressive Architecture, enero 1952.

Swimming Pool, Progressive Architecture, febrero 1952.

1952 Good Design Show, Furniture Forum, febrero 1952.

Good Design In Chiaroscuro, Interiors, marzo 1952.

3 New Directions, Perspecta, Summer 1952.

This House Has an Easy Retirement Plan, House & Garden, agosto 1952.

Maisons et Cottages, L'Architecture D'Aujour D'Hui, setiembre 1952.

In Defense of Hosts, Interiars, setiembre 1952.

Good Design Knows No Date, House & Garden, octubre 1952.

N.Y. Version-Good Design Show, Interiors, noviembre 1952.

Design Techiques 1953, Progressive Architecture, enero 1953.

Post War Houses of Quality & Significance, House & Home, febrero 1953.

The Florida Room, New York Times Sunday Magazin, marzo 15, 1953.

Quality Hous, House & Home, abril 1953.

Our Architecture is Our Portrait, New York Times, mayo 18, 1953.

Rudolph & The Roof, House & Home, junio 1953.

Pavillion Living On the Gulf of Mexico, House & Garden, junio 1953.

Formal Building for Formal Rituals, Magazine of Building, julio 1953.

Sanderling Beach Club, Architectural Record, octubre 1953.

A House for Florida, Arts and Architecture, octubre 1953.

House for Albert Seigrist, Built In U.S.A., 1953.

N.Y. & Chicago Good Design Shows, Display, 1953.

Seigrist Residence, Living Spaces, 1953.

Baroque Formality in a Florida Tourist Attraction, Interiors, enero 1954.

Hot Weather Houses, House & Home, julio 1954.

Open to All Outdoors, McCall's, julio 1954.

Walker Guests House & Wheelan Cottages, Quality Budget Houses, 1954.

A Florida Guest House, Sarasota Review, 1954.

Second Story House for Florida Living, Sarasota Review, 1954.

Fitting the Future Into the Past, Architectural Forum, diciembre 1956.

Current Work of Paul Rudolph, Architectural Record, febrero 1957.

Pattern With A Purpose, Architectural Forum, agosto 1958.

The School Board Thot Dored, Architecturol Forum, febrero 1959.

Sarasota's New Schools, A Feat as Economy ond Imagination, Architecturol Record, febrero 1959.

Steel Frame in the Pines, Architecturol Forum, obril 1959.

Sarasota High School, Architecturol Record, morzo 1959.

Cabana In Concrete, Architecturol Forum, moyo 1959.

Merit Awards, House ond Home, junio 1958, pgs. 120-124.

Honorable Mention, House ond Home, junio 1959, pág. 126.

New Architecture in An Old Setting, Architecturol Record, julio 1959, pgs. 175-186.

Alternative to Collegiate Gothie, Architecturol Forum, julio 1959, pgs. 88-95.

The Concrete Orchard, Architectural Forum, octubre 1959, pgs. 138-141.

The Action Architecture of a New Generation, Architecturol Forum, octubre 1959, pág. 136.

Riverview High School, New Sarasota High School, Jewett Art Center, L'Architecture D'Aujour D'Hui, setiembre 1959, pgs. 30-44.

Greeley Memorial Laboratory, Batir, diciembre 1959, pág. 12.

Greeley Memorial Loboratory, Jewett Art Center, Cosobello, diciembre 1959, pgs. 12-25.

Fashions in Living, Vogue, enero 1960, pág. 150.

How to turn an Empty Shell Into A Wonderfull House, House & Gorden, abril 1960, pgs. 130-134.

Riverview High School, Sarasota, Florida, Deutsche Bouzeichrift, marzo 1960, pgs. 264-167.

Ilustraciones

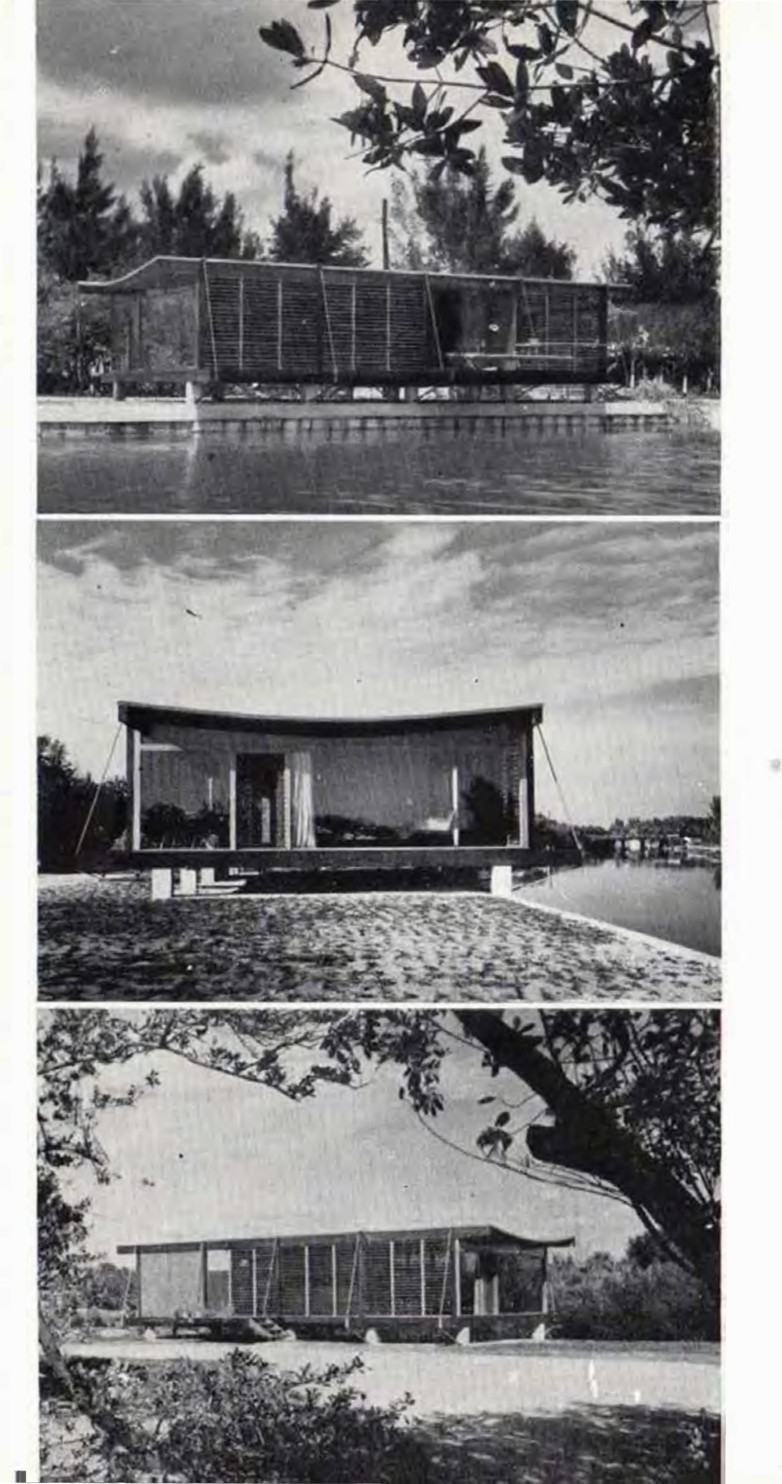


Wheelan Cottages

En colaboración con Ralph Twitchell
Florido, 1951.



El impacto de la industrialización sobre nuestra profesión ha sido tan decisiva, que la joven generación de proyectistas debería ser educada en íntimo contacto con las industrias de la construcción y sus laboratorios. Gropius.



Moehlma Cottage

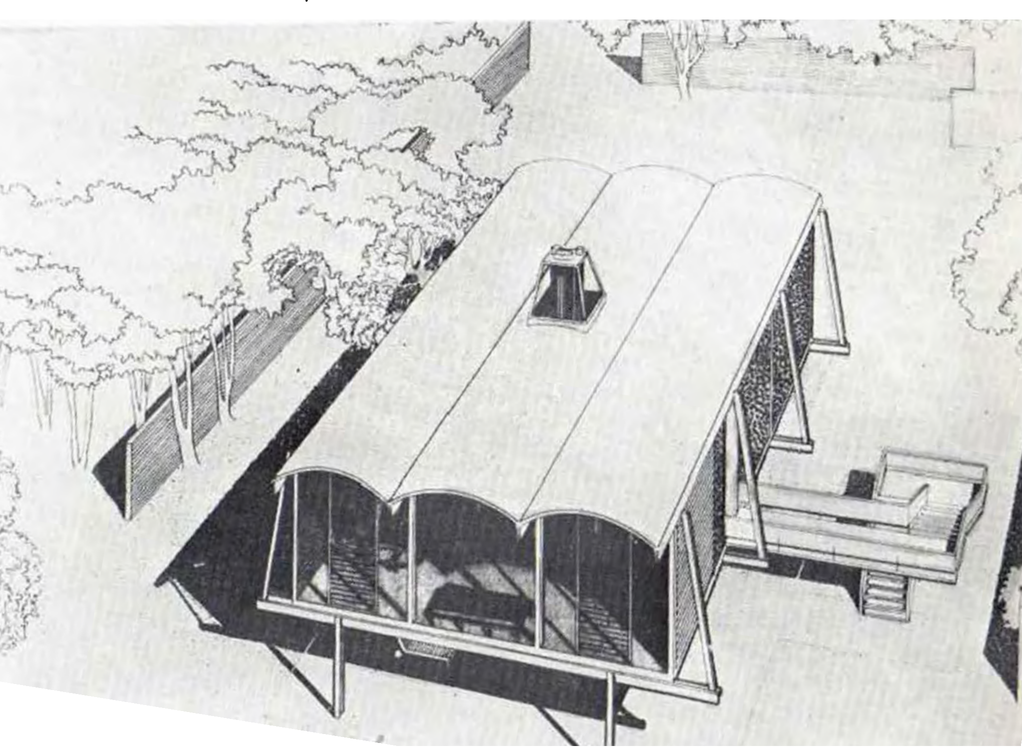
En colaboración con Ralph TwitchellFlcrida, 1951.

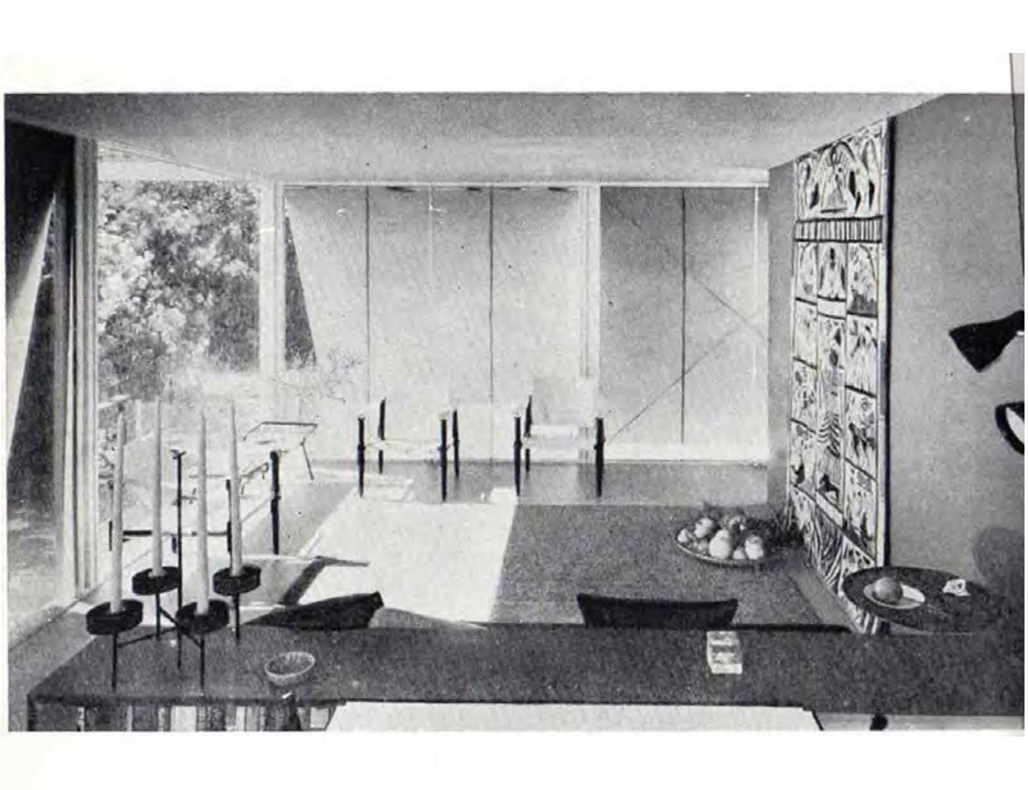




Casa Hook

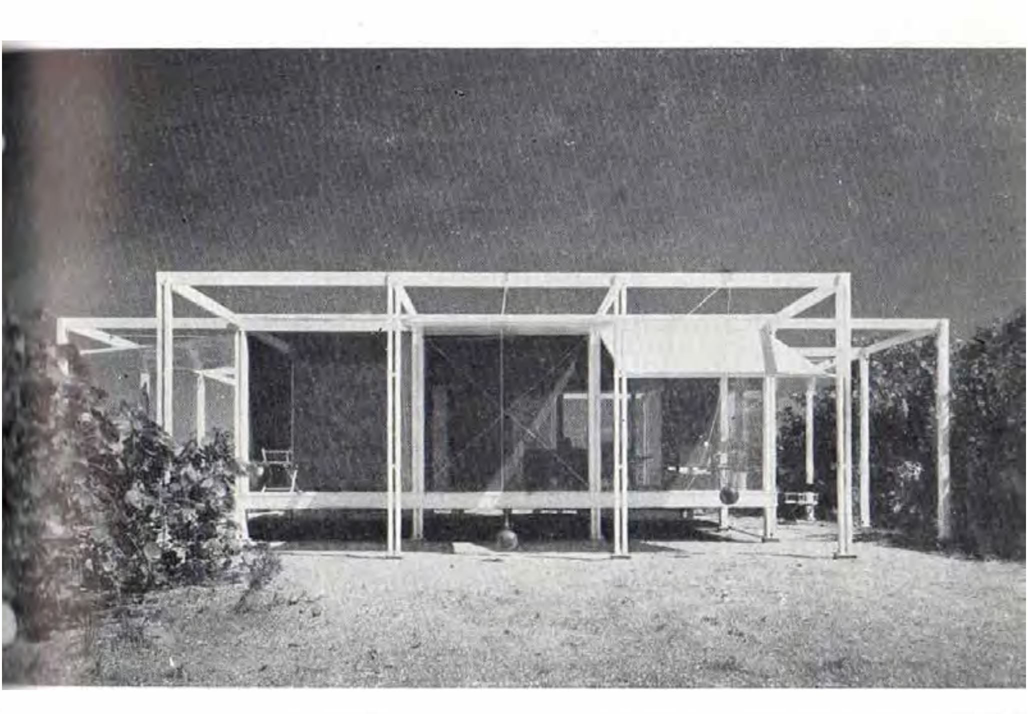
Florida, 1953.





Casa Walker

Sanibel Island, Florida, 1953.



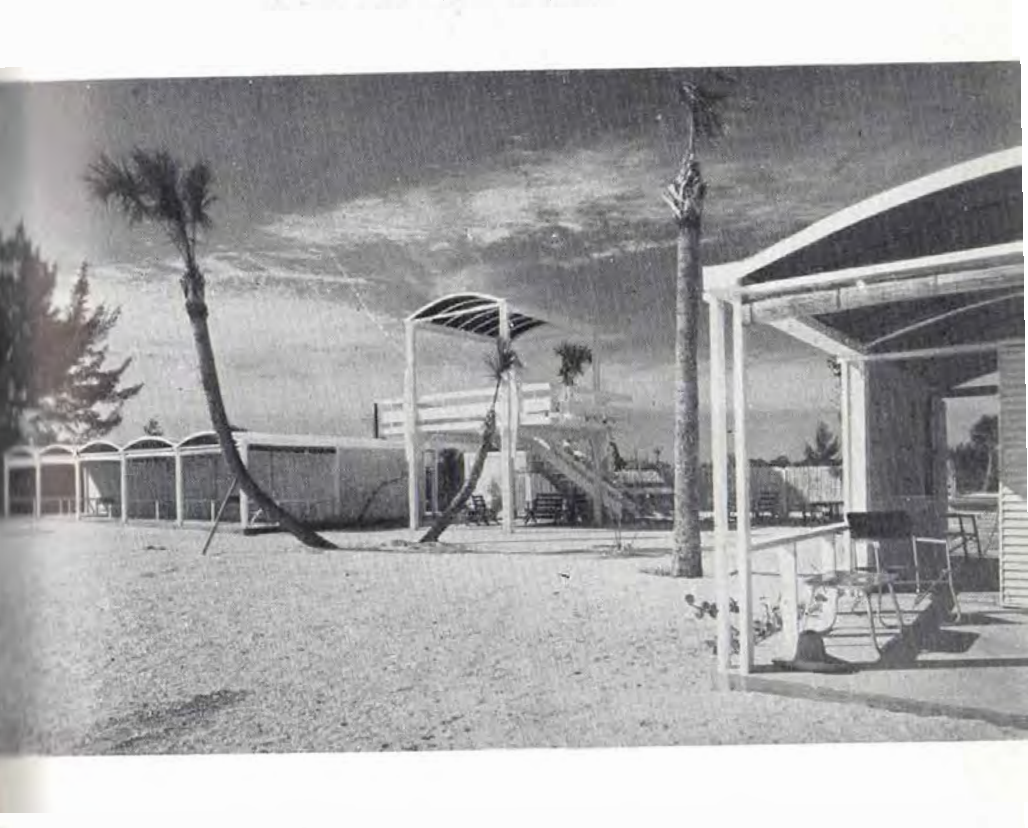
La experimentación se convirtió una vez más en el centro de la arquitectura, la cual exige una mente amplia, coordinadora. Gropius.



Casa Walker

Sunderling Beach Club

Siesta Key, Florida, 1953.



Applebee House

Auburn, Alabama.



La mayor contribución de Gropius, era la de introducirnos en el Estilo Internacional de las décadas 1920 y 1930 y luego liberarnos. Rudolph.

Casa Harkavy

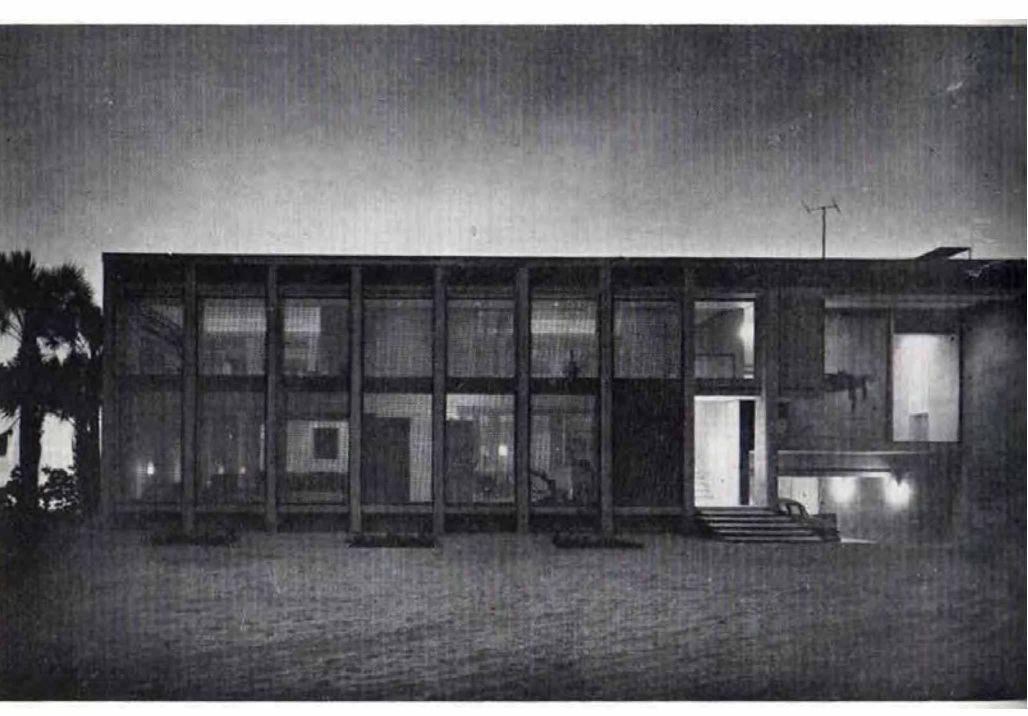
Sarasota, Florida, 1958.

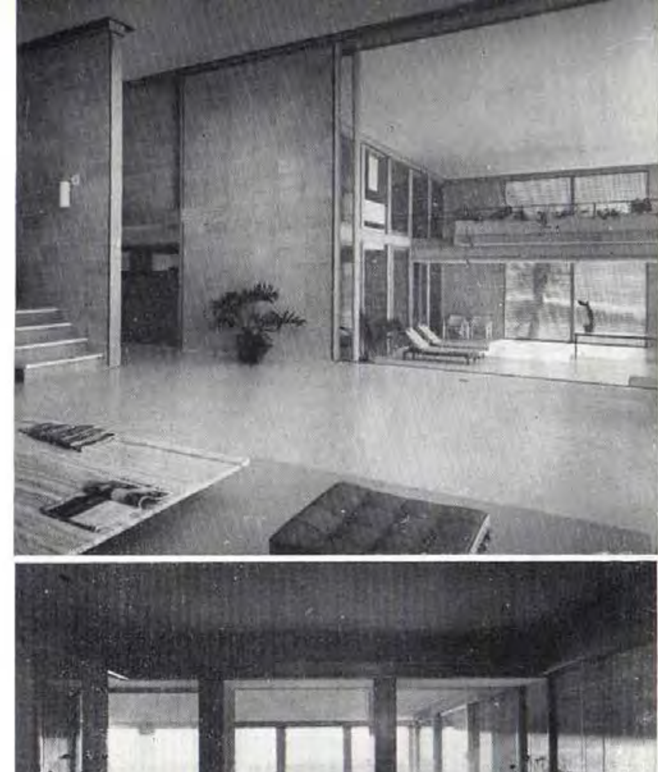


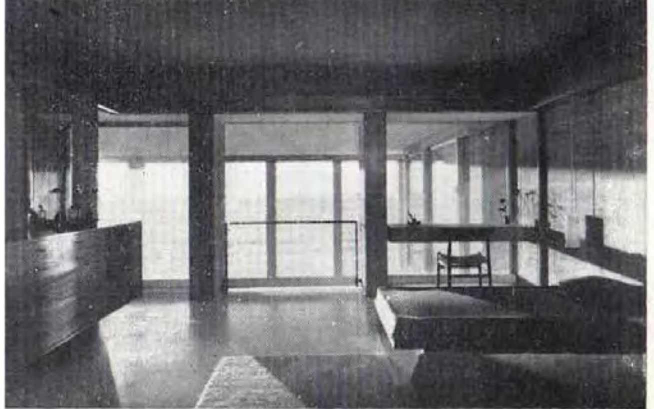
Casa Deering

Casey Key, Florida,

1958.



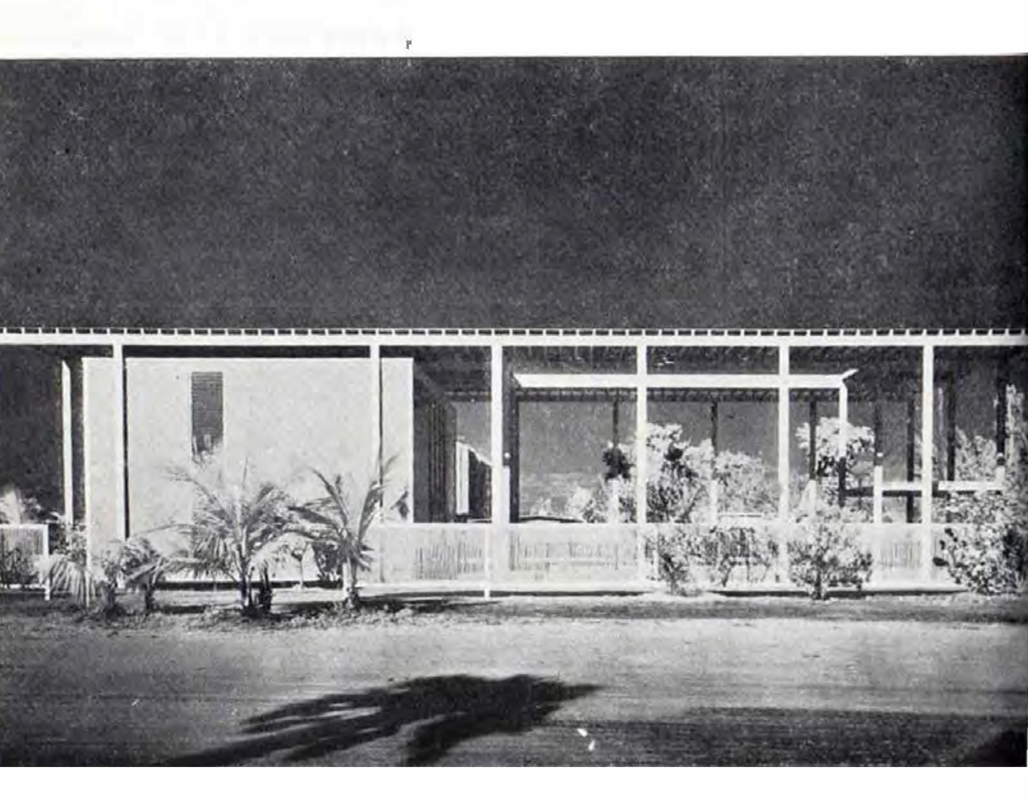


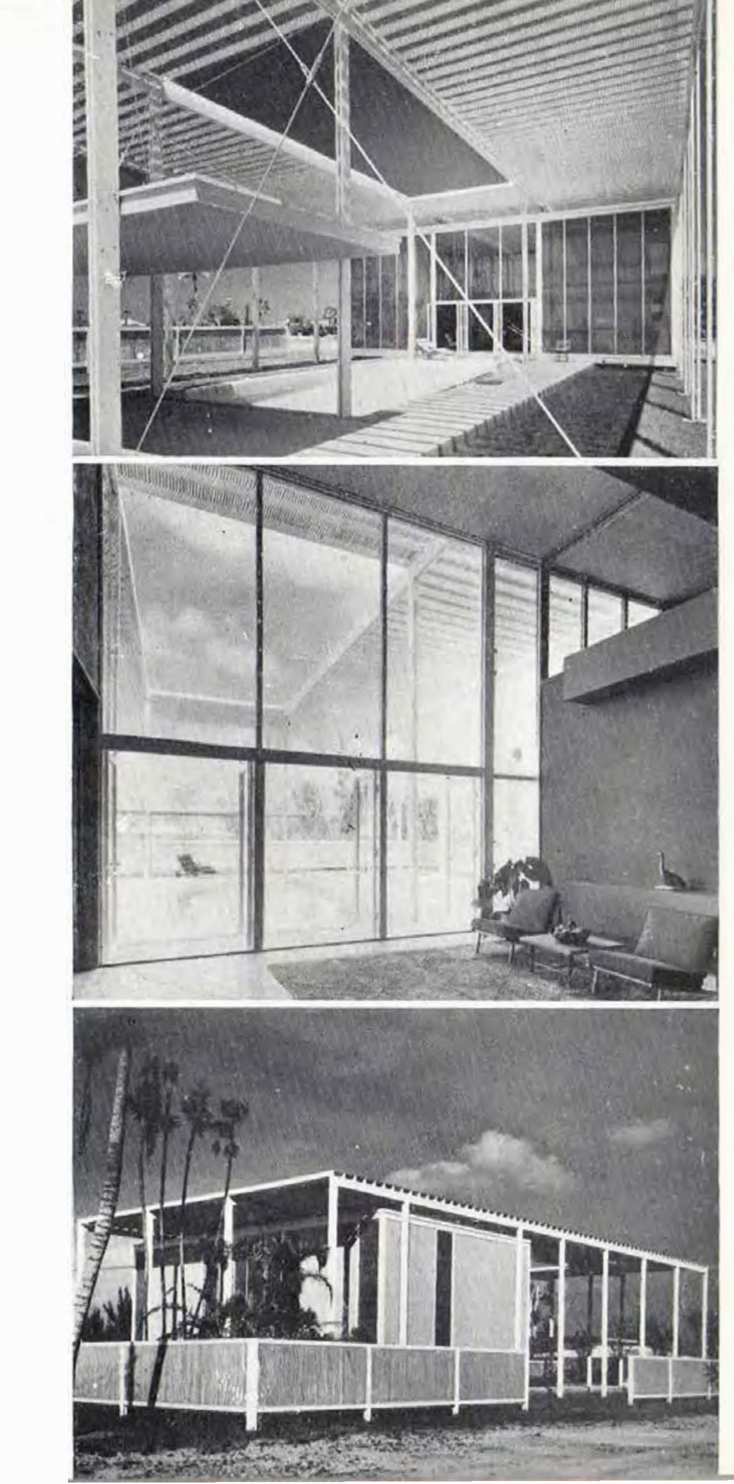


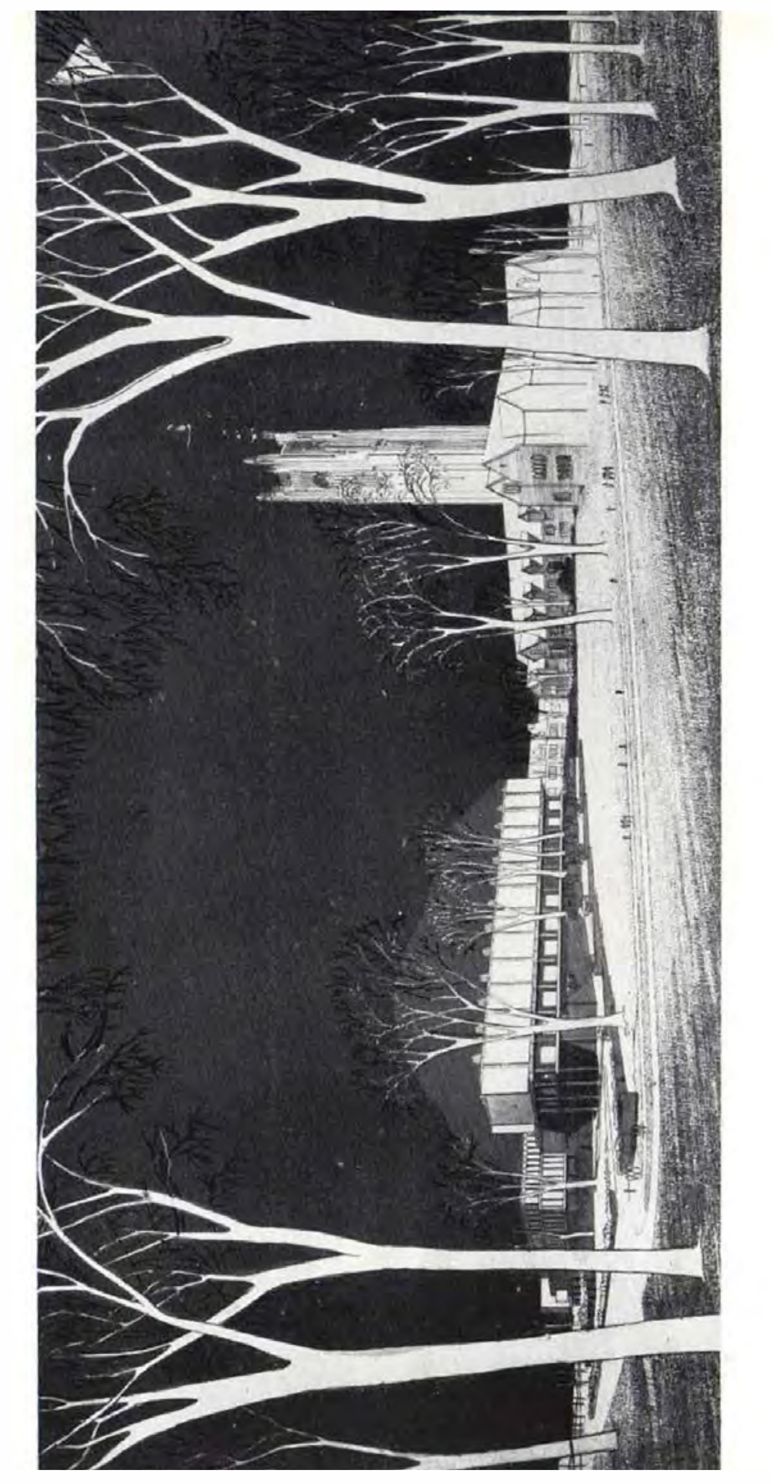


Casa His (Umbrella House)

Lido Key, Florida.





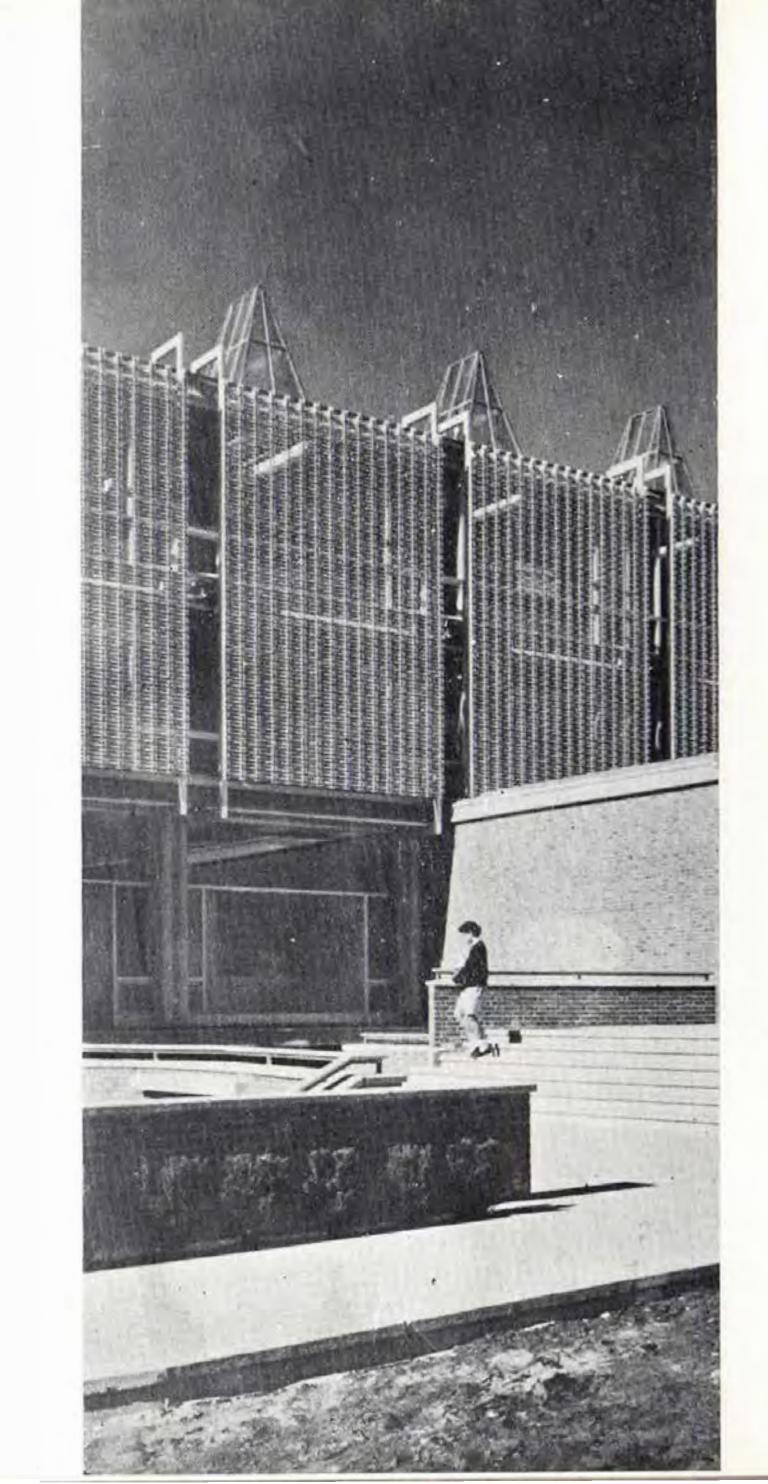


Escuela de Arte, Mary Cooper Yewett
Wellesley College
Wellesley, Massachusetts, 1955.



Escuela de Arte, Mary Cooper Yewett

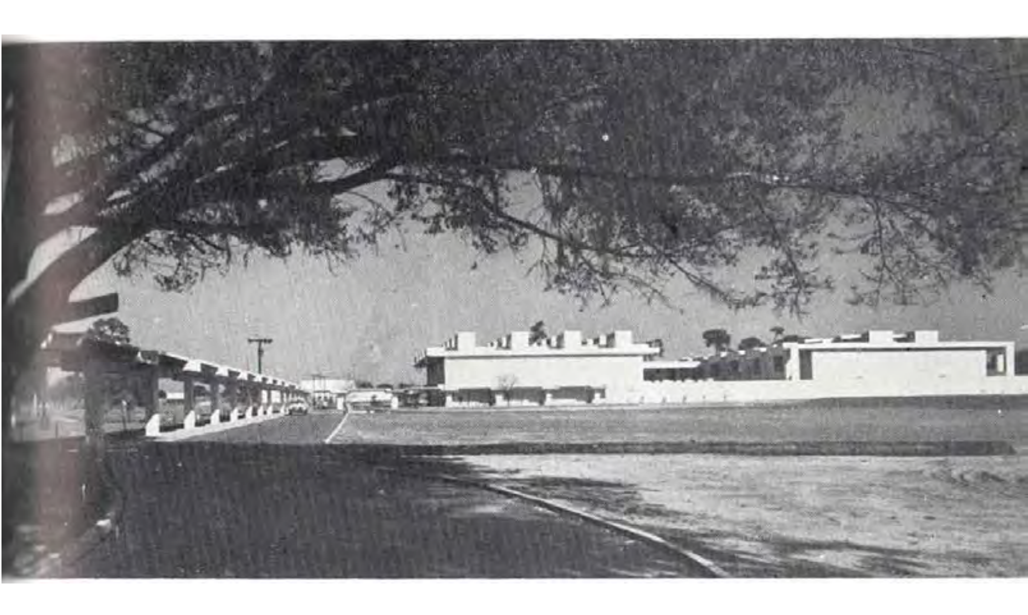






New Sarasota High School

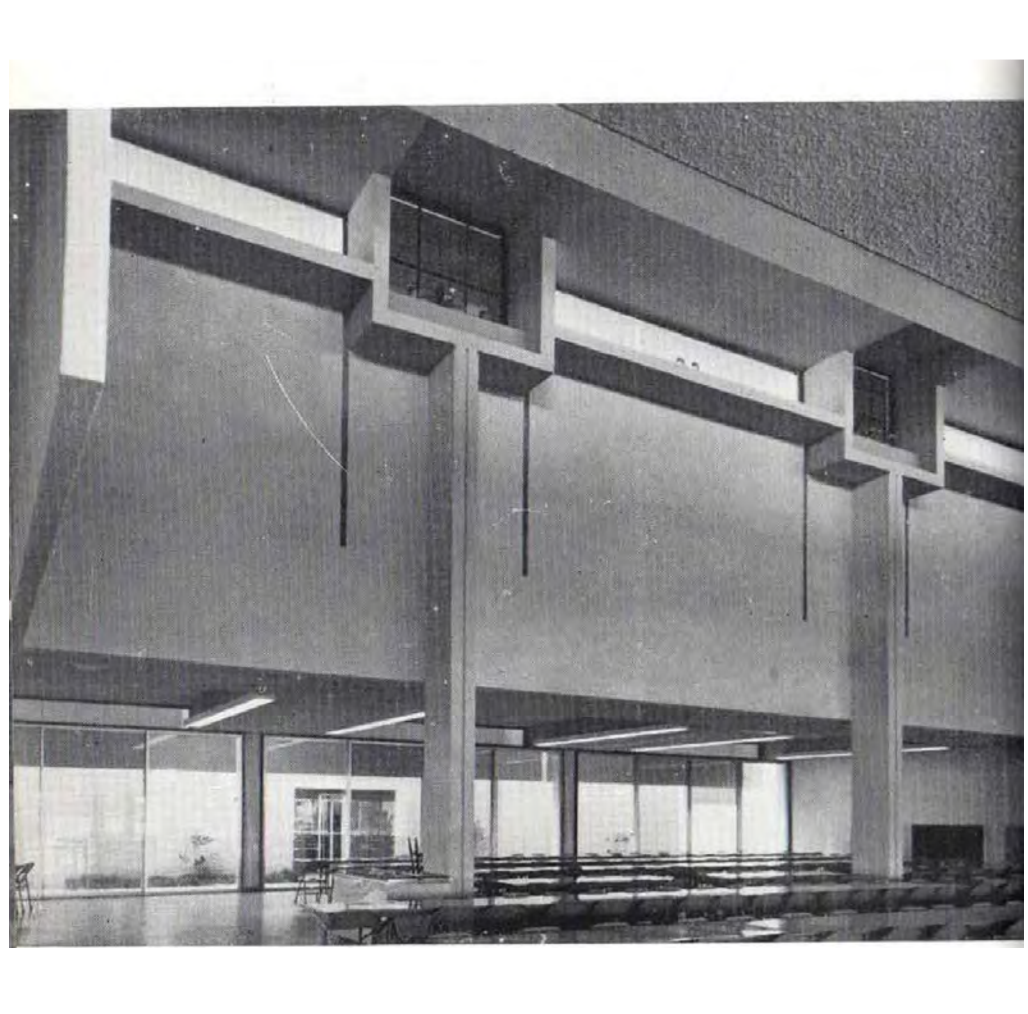
Sarasota, Florida, 1957.



El cielo domina, sobresaliendo sobre todas las cosas, el cielo que es el cielo de un clima. El ángulo de incidencia solar impone condiciones fundamentales al comportamiento de los hombres. Tropical húmedo, continental tórrido, zona templada, fría o glacial, tantos otros contrastes diversos imponiendo modalidades particulares de vida. Le Corbusier.

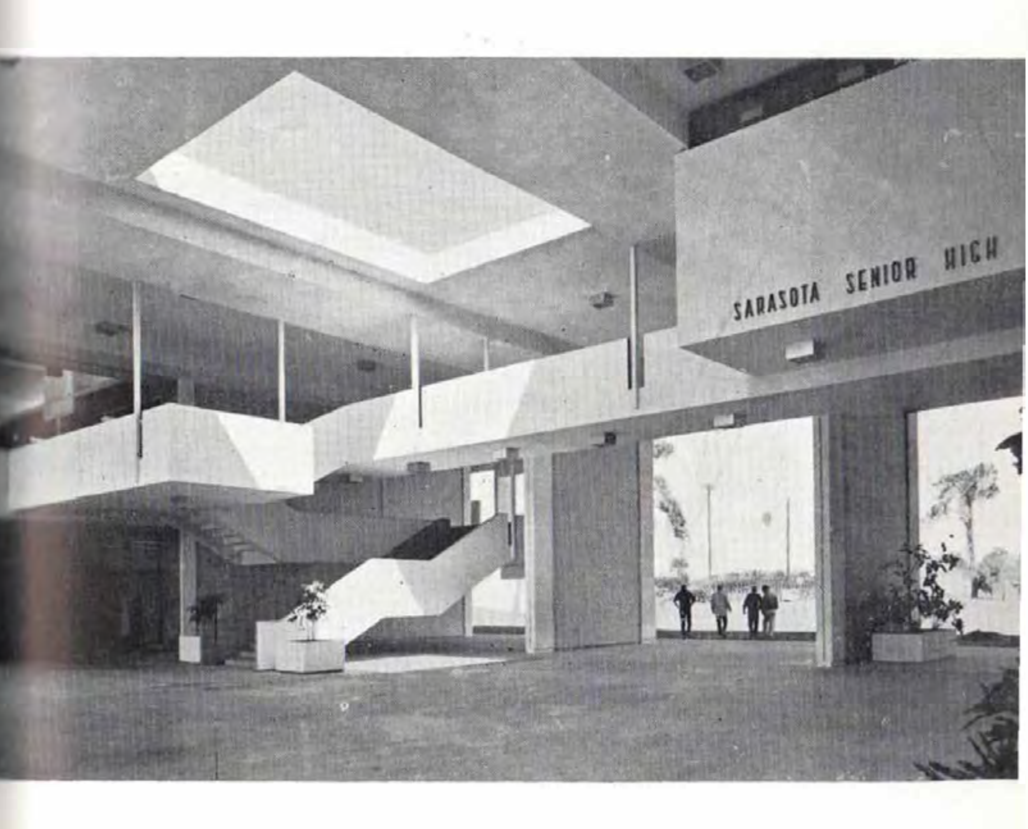


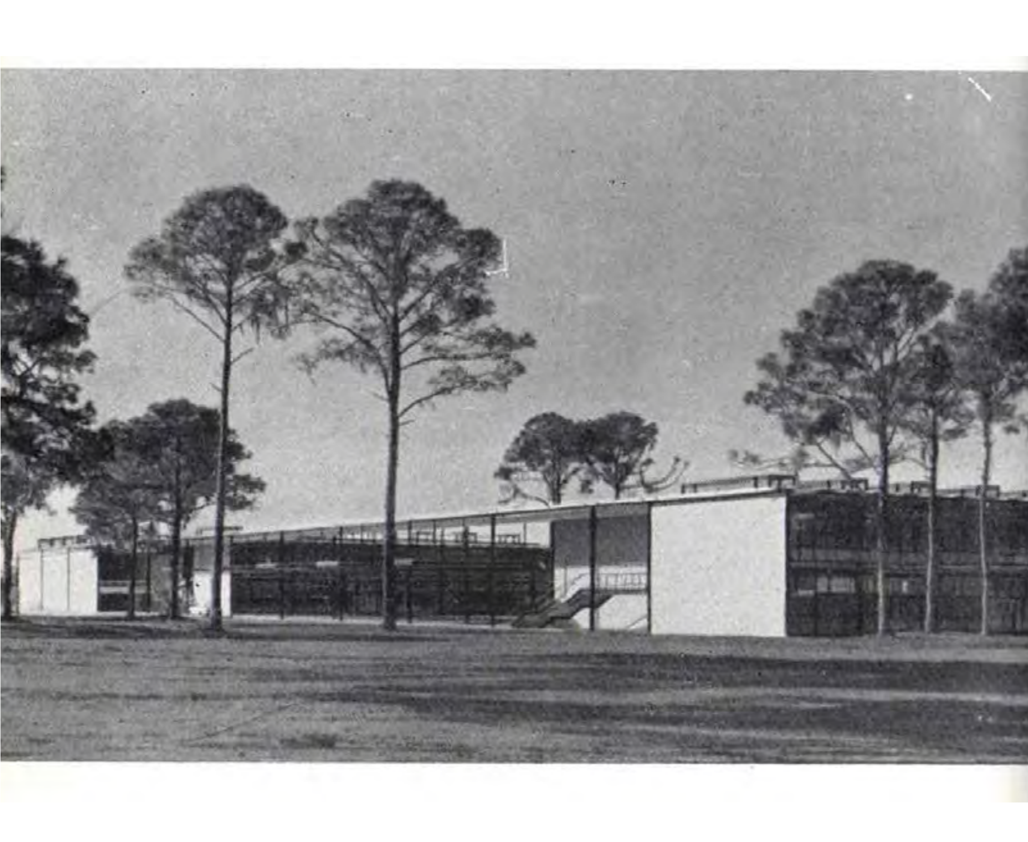




New Sarasota High School

Sarasota, Florida, 1957.



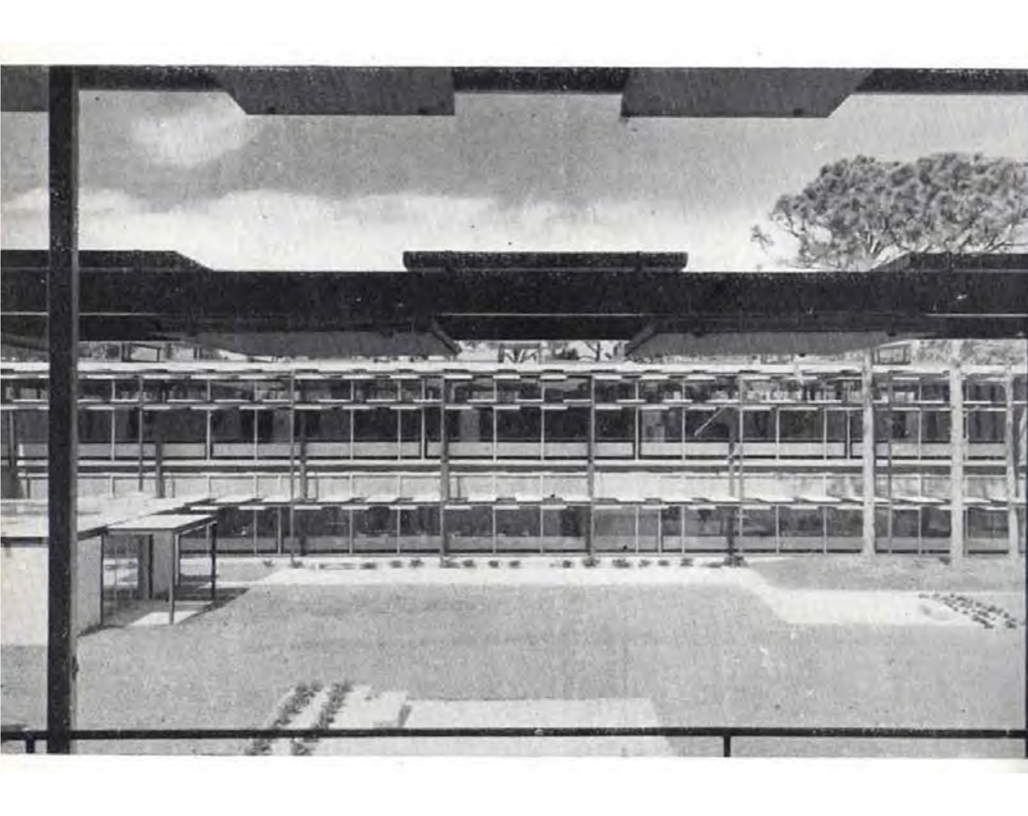


Riverview High School

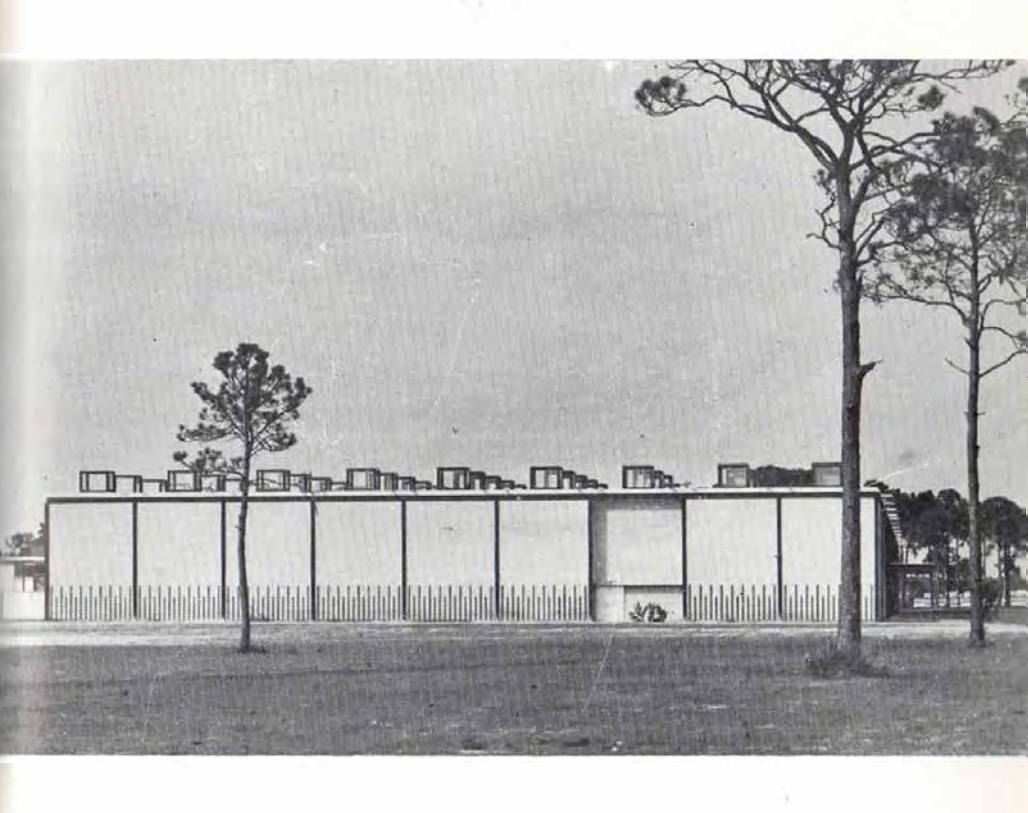
Sarasota, Florida, 1958.



Paul Rudolph sufrió la influencia de Mies, pero sobre todo, la de las experiencias de la tecnología de vanguardia y la de las características climáticas de su Florida natal. Peter Blake.



Riverview High School



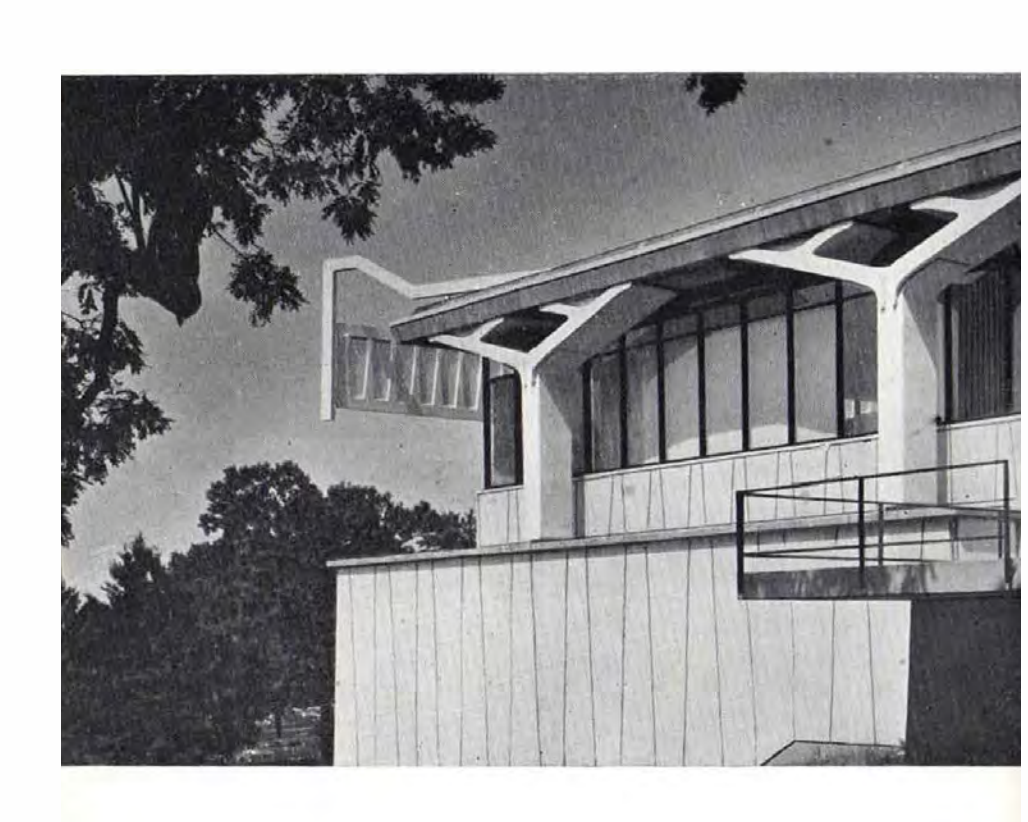


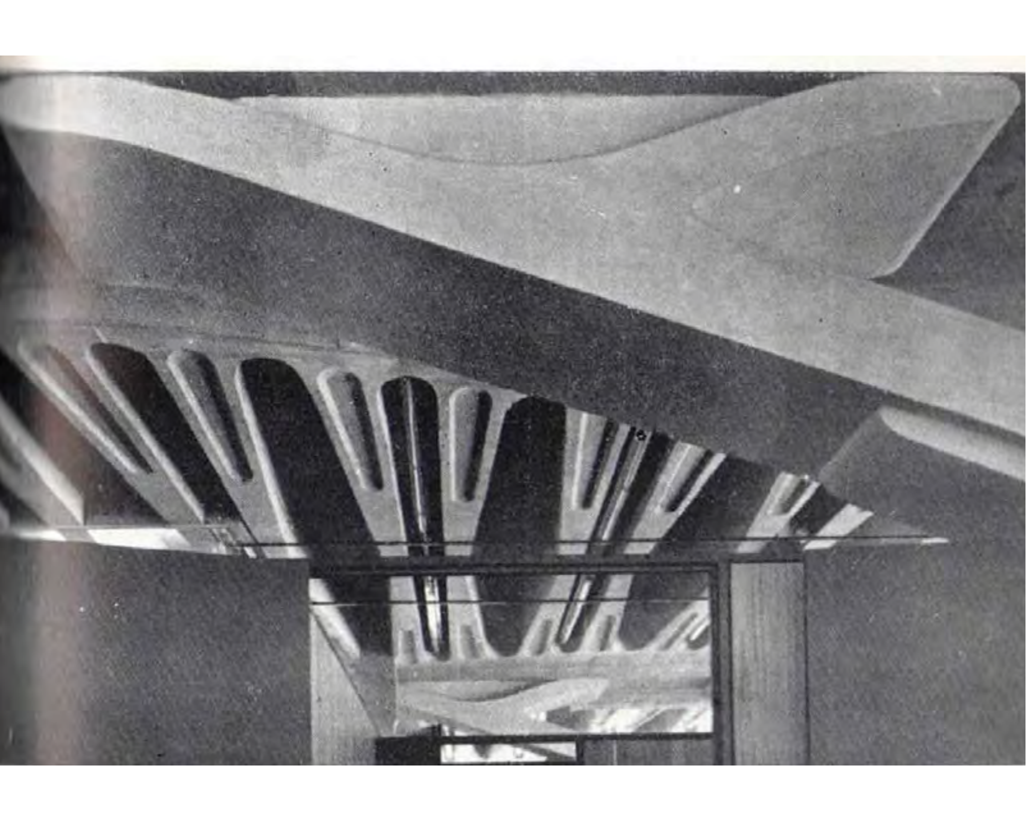
Greeley Memorial Laboratory

Yole University Forestry School
New Hoven, Connecticut, 1957.

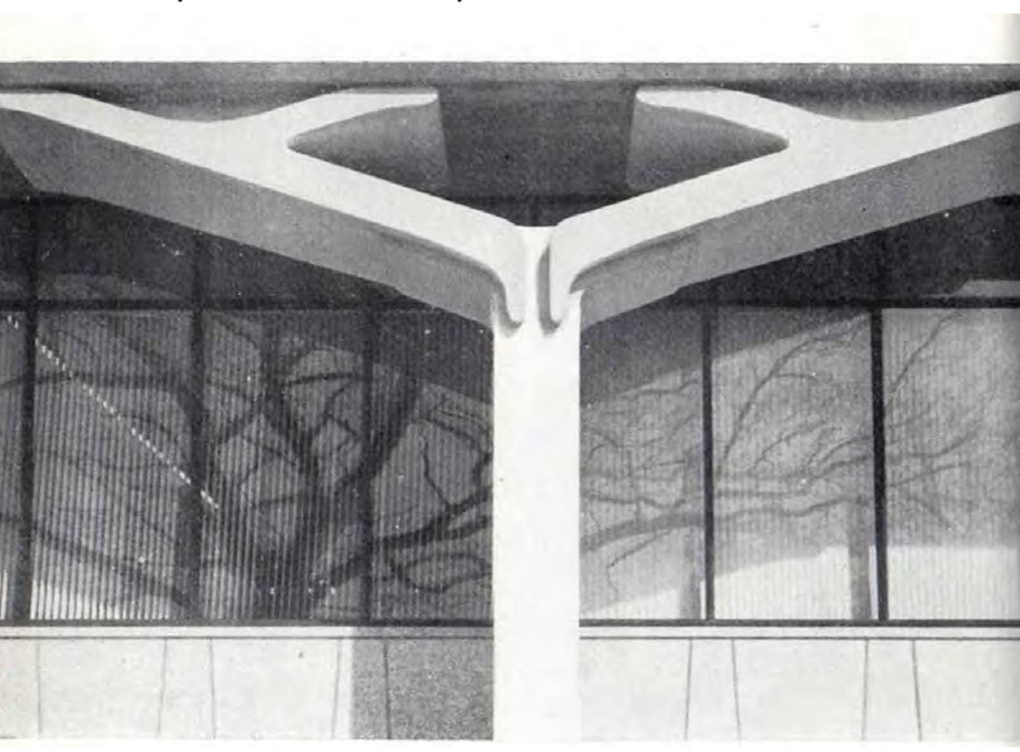


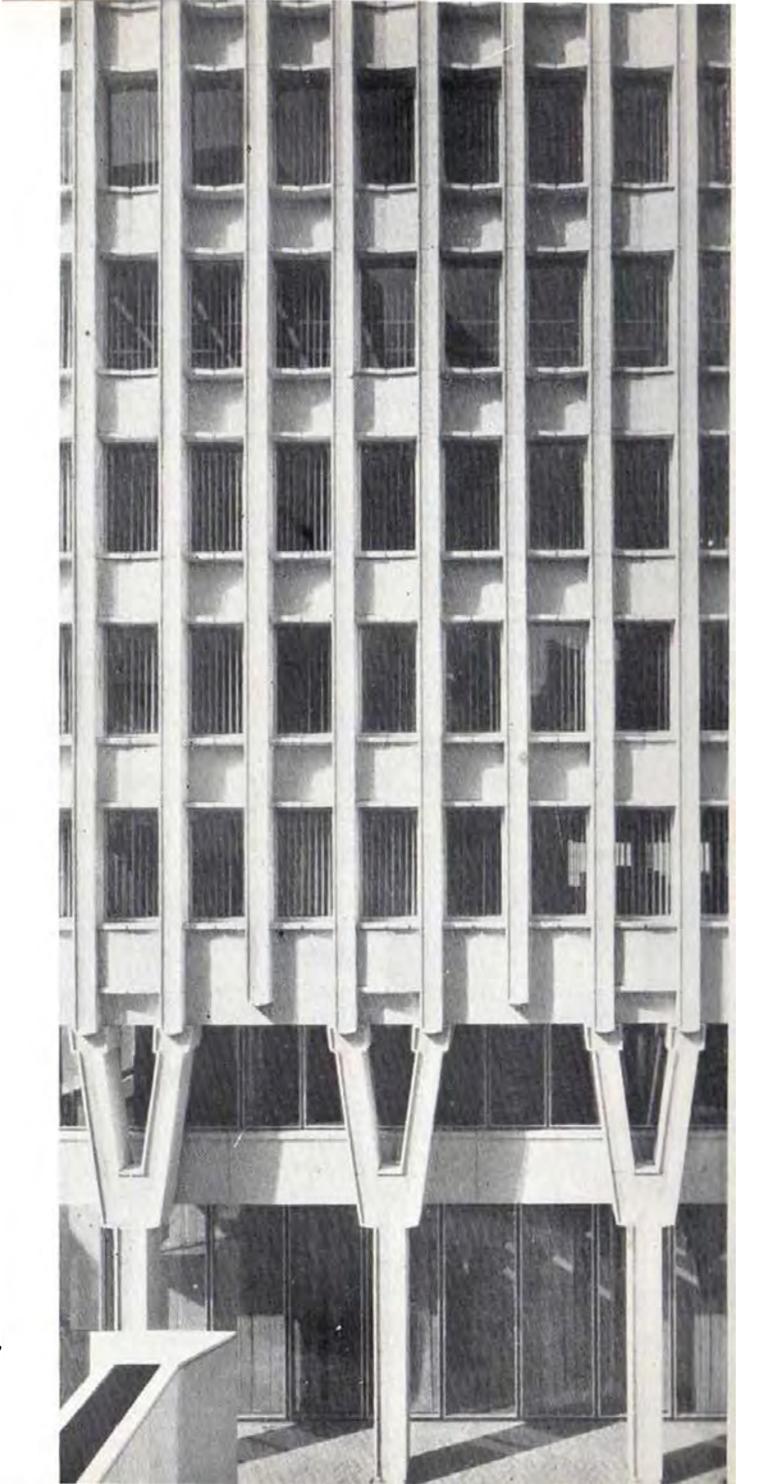
Lo generación más joven de estadounidenses, algunos de los cuales estudiaron en el Bouhous, comienzan lentamente o descubrir su orientación y a desarrollar sus propios componentes formoles. Gropius.





Greeley Memorial Laboratory

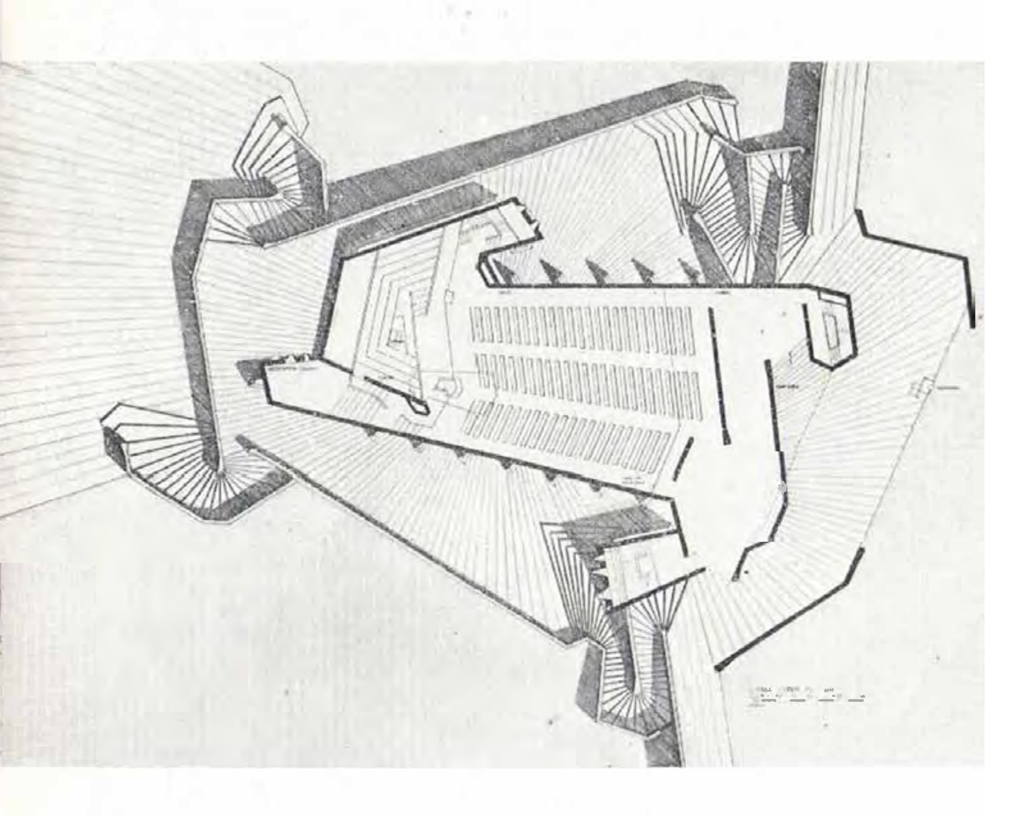




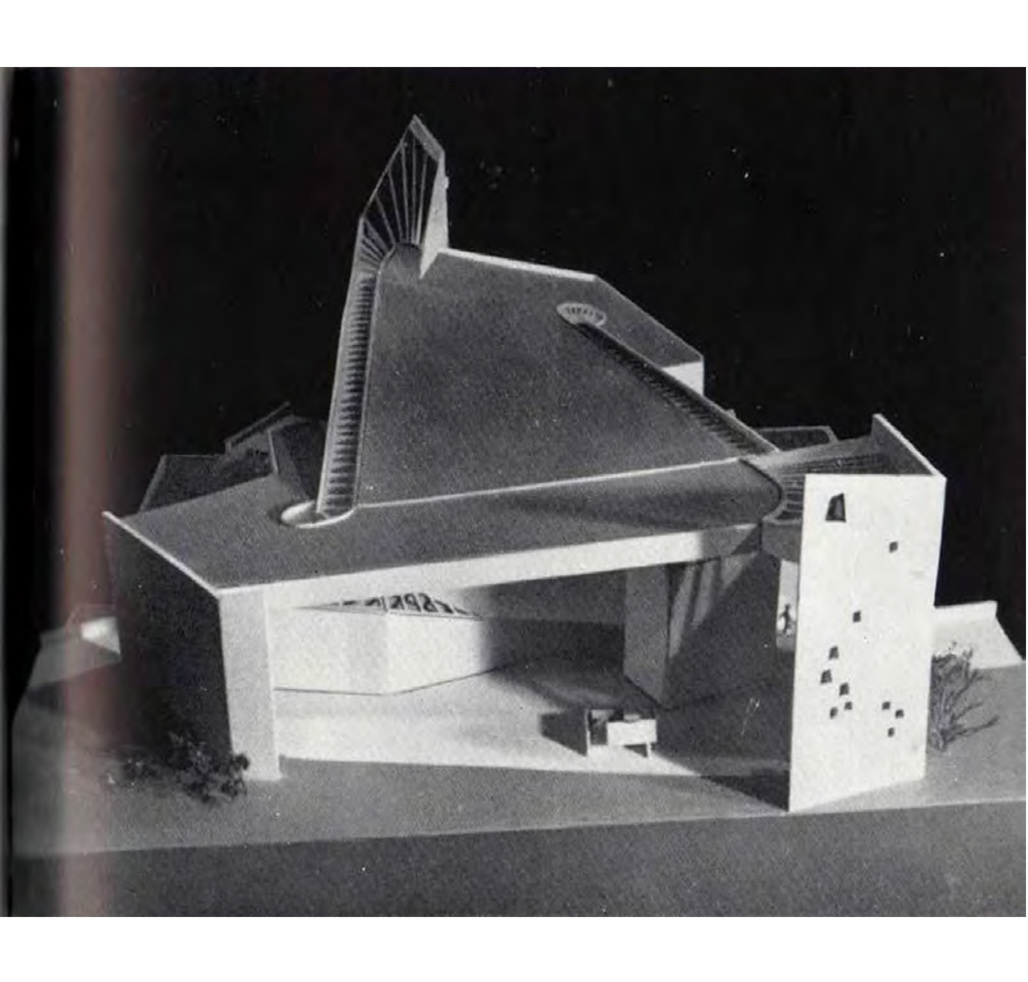
Oficinas
Blue Croos
Blue Shield
Boston,
Massachusetts,
1957.

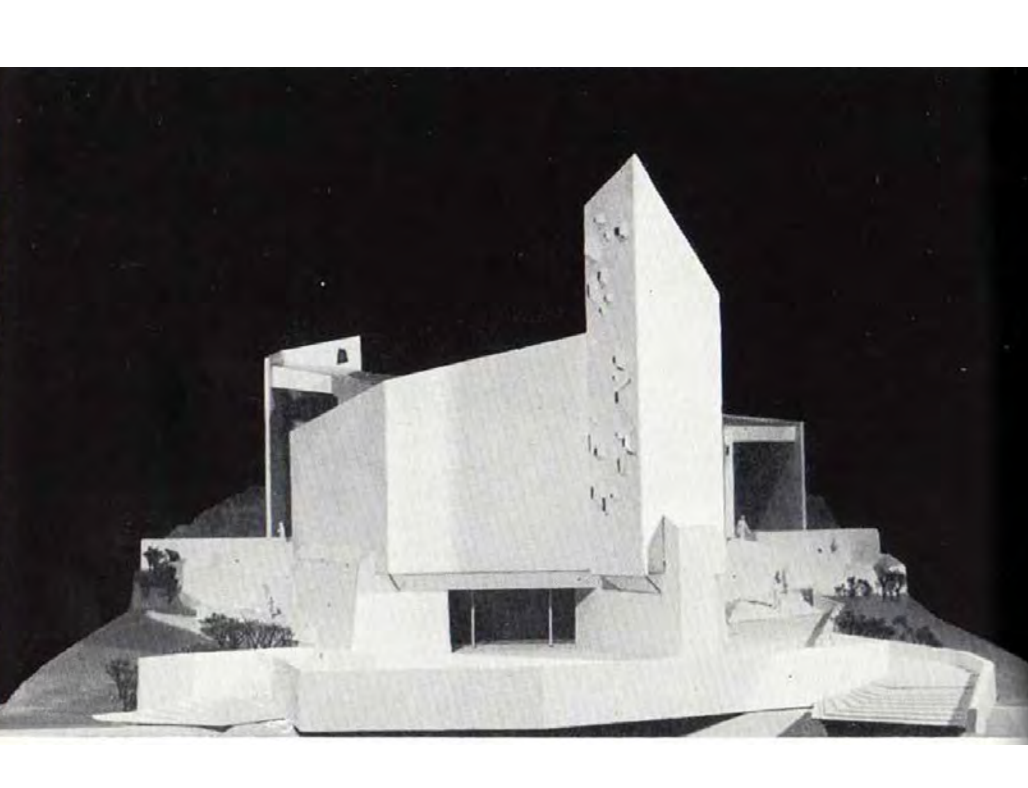
Tuskegee Chapel

Tuskegee Institute, Alabama, 1958.



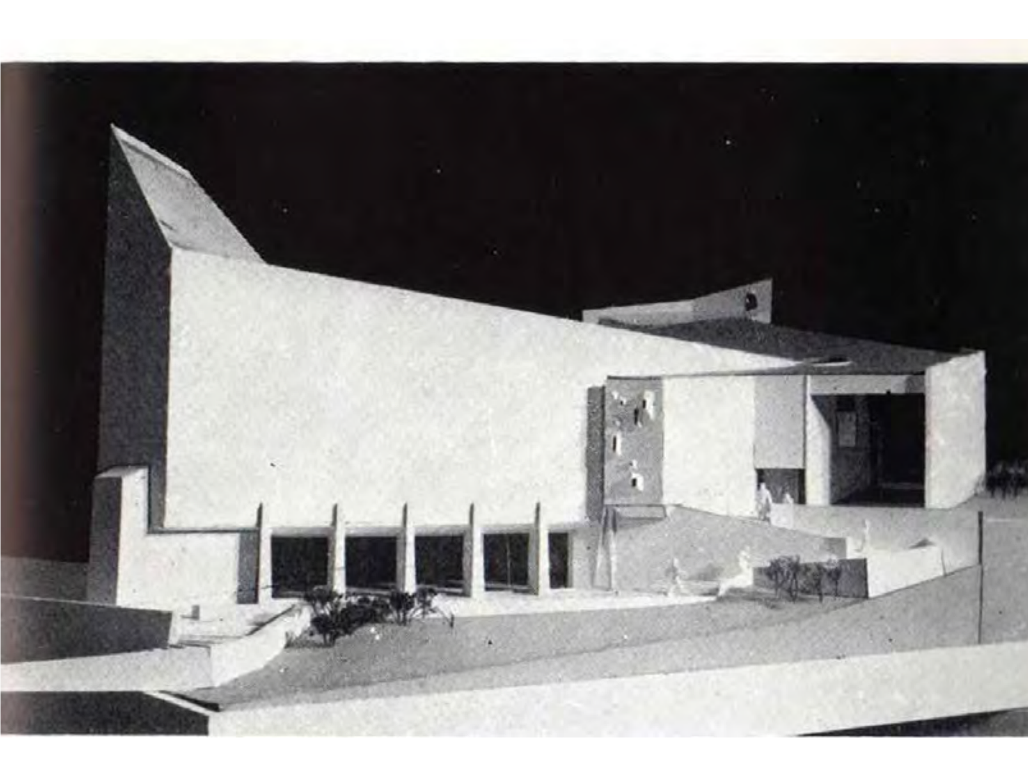
Rudolph reconoce tener presente a Ronchamp, la forma externa revela un fuerte plasticismo. . . . La luz penetra por lucernarios de vidrios resistentes al calor y por pequeñas ventanas, tallados en los muros; éstas no serán visibles a los fieles pero irradiarán luz sobre las paredes opuestas. La cubierta corrugada, es un paraboloide hiperbólico, la construcción en cemento a la vista. De Architectural Forum, Setiembre 1960.

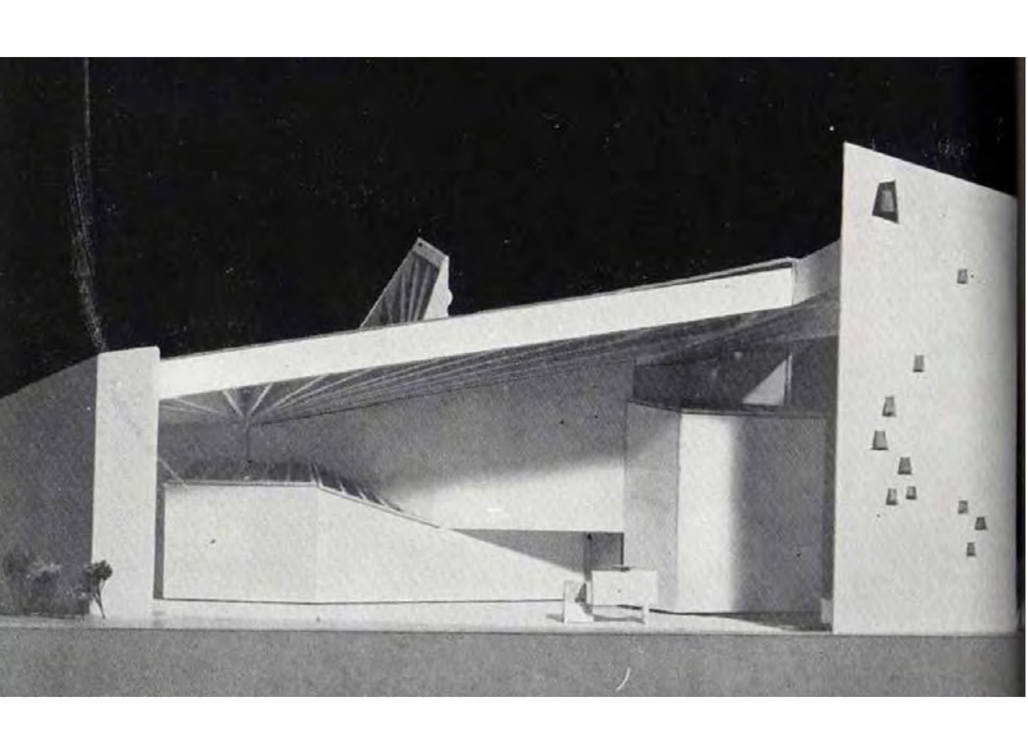




Tuskegee Chapel

Tuskegee Institute, Alabama, 1958.





Garage para estacionamiento

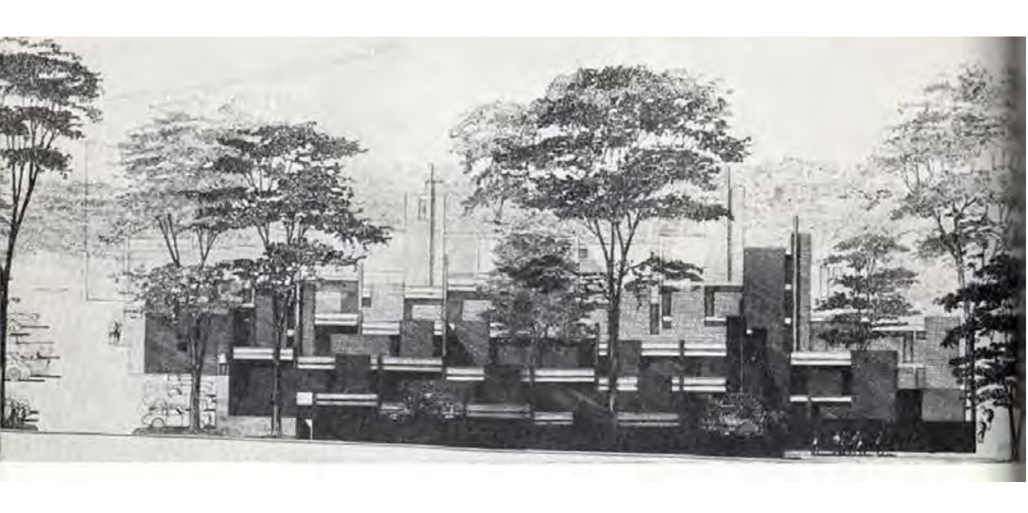
New Haven, Connecticut, 1959.



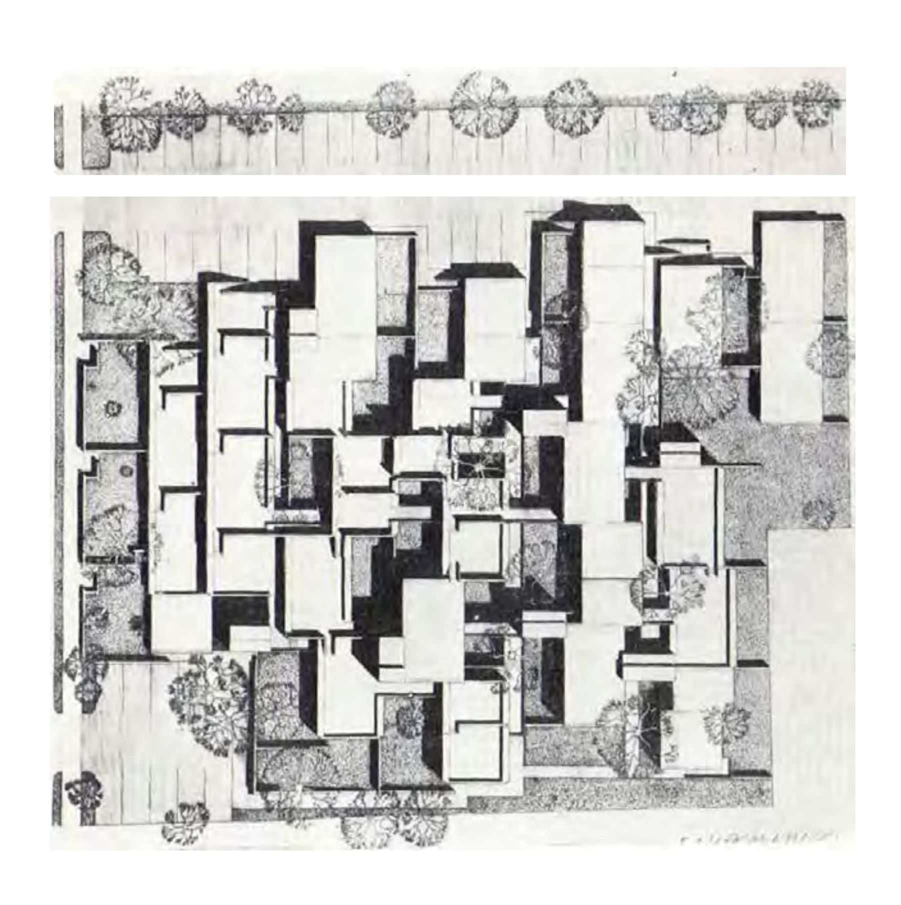
Me doy cuenta que no he usado a la estructuro como un instrumento, sino como un fin en sí mismo, en el último tiempo estoy trotando de superarlo. Nodo me desconcierto más que el exhibicionismo estructural que se practico por parte de ciertos escuelas arquitectónicos. Rudolph.

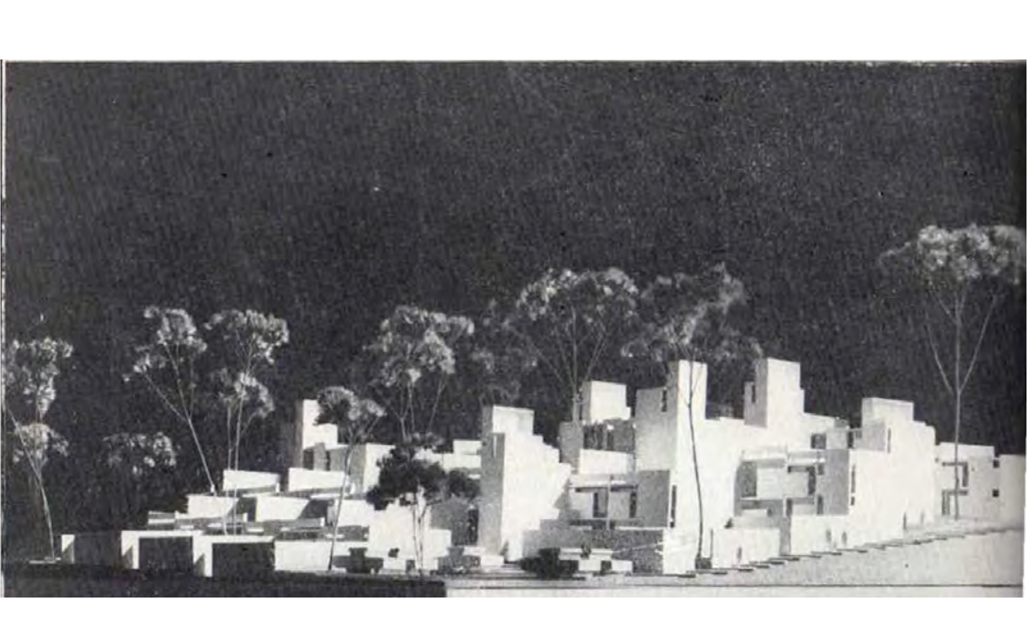
Viviendas para estudiantes casados

Universidad de Yale, 1960.

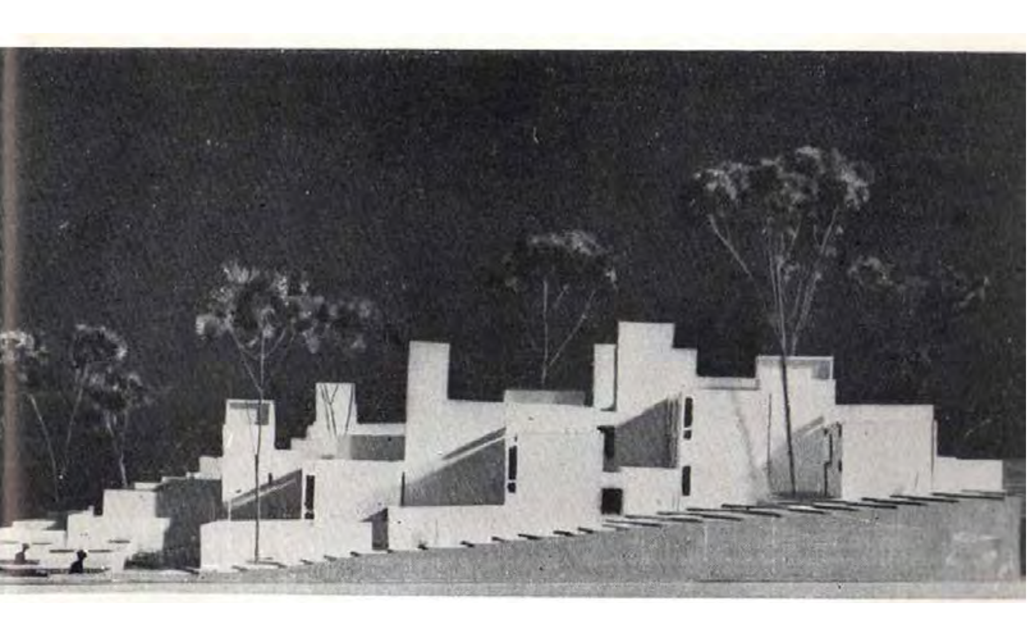


En el conjunto de las viviendas para estudiantes casadas de la Universidad de Yale, se ha logrado una adecuada trabazón de las unidades. La continuidad formal de cada casa con sus vecinas, la adaptación del proyecto al terreno, crean un conjunto en el que desaparece la imagen deshumanizada de viviendas repetidas monótonamente.





Viviendas para estudiantes casados



Se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 26 de diciembre de 1960.

La diagramación de tapa y de páginas ilustradas
estuvo a cargo de Miguel Asencio.

Publicaciones aparecidas

Mario J. Buschiazzo: **Bibliografía de Arte Colonial Argentino,** 1947.

Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 1, año 1948; nº 2, año 1949; nº 3, año 1950; nº 4, año 1951; nº 5, año 1952; nº 6, año 1953; nº 7, año 1954; nº 8, año 1955; nº 9, año 1956; nº 10, año 1957; nº 11, año 1958; nº 12, año 1959; nº 13, año 1960.

Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone: **El arte de la imaginería en el Río de la Plata,** 1948.

Vicente Nadal: **El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX,** 1949.

K. J. Conant: **Arquitectura moderna en los Estados Unidos,** 1949.

Juan Giuria: **La arquitectura en el Paraguay,** 1950.

R. González Capdevila: **Amancio Williams,** 1955.

Martín S. Soria: **La pintura del siglo XVI en Sudamérica,** 1956.

Jorge O. Gazaneo y Mabel M. Scarone: **Eduardo Catalano,** 1956.

Mario J. Buschiazzo: **S.O.M.,** 1958.

Jorge O. Gazaneo y Mabel M. Scarone: **Lucio Costa,** 1959.

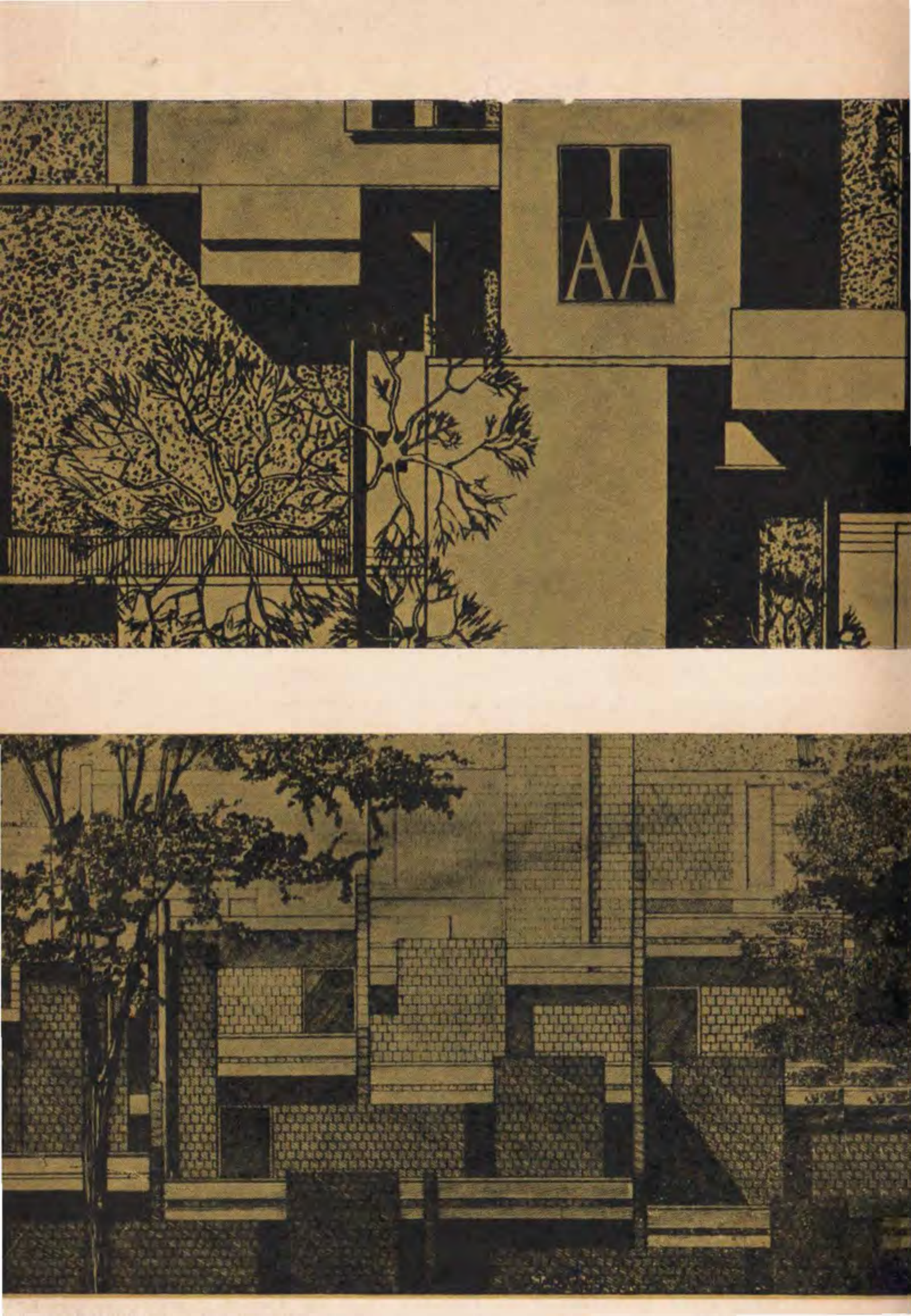
Miguel Asencio: **Paul Rudolph.**

Toda correspondencia a pedido de canje debe dirigirse a

Instituto de Arte Americano

Director

Casilla de Correo 3790 - Buenos Aires


I
AA